

**SELBSTBILDNISSE IM ANGESICHT DER BEDROHUNG
DURCH DEN NATIONALSOZIALISMUS**
**Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische
Kulturpolitik**

**Inaugural-Dissertation
Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
An der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Philosophisch-Historische Fakultät
Kunsthistorisches Institut**

**vorgelegt von
Kristina Hoge M. A.
Korngasse 17
69221 Dossenheim**

Referent: Prof. Dr. Dietrich Schubert

Inhaltsverzeichnis

BAND 1: TEXTBAND

I. Einleitung	5
1. Forschungsstand	5
2. Gegenstand und Methode der Untersuchung	7
II. Thematische Einführung	12
1. Das Selbstporträt als Bildthema	12
2. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus	14
2.1 Prolog in Thüringen	14
2.2 Mittel der Diffamierung	15
2.3 Wen trifft die Diffamierung?	20
2.4 Die Position Hitlers	23
2.5 Reaktion der Diffamierten	25
III. Malerei	27
1. Künstler der inneren Emigration	27
1.1 Auswahlkriterien	27
1.1.1 Otto Dix	28
1.1.2 Curt Querner	41
1.1.3 Otto Nagel	46
1.1.4 Käthe Kollwitz	51
1.1.5 Karl Hofer	55
1.1.6 Erich Heckel	61
1.1.7 Wilhelm Schnarrenberger	66
1.1.8 Willi Müller-Hufschmid	71
1.1.9 Wilhelm Geyer	75
2. Künstler zwischen Anpassung und Verfemung	79
2.1 Auswahlkriterien	79
2.1.1 Conrad Felixmüller	80
2.1.2 Carlo Mense	86
2.1.3 Christian Schad	89
2.1.4 Rudolf Schlichter	91
2.1.5 Franz Radziwill	99
3. Künstler der äußeren Emigration	106
3.1 Auswahlkriterien	106
3.1.1 Max Beckmann	107
3.1.2 George Grosz	121
3.1.3 Reinhold Nägele	130

4. Jüdische Künstler in der äußeren Emigration	135
4.1 Auswahlkriterien	135
4.1.1 Max Liebermann	137
4.1.2 Felix Nussbaum	142
4.1.3 Gert Wollheim	148
4.1.4 Jankel Adler	153
4.1.5 Ludwig Meidner	156
4.1.6 Rudolf Levy	162
4.1.7 Peter Weiss	166
4.1.8 Leo Maillet	171
5. Einzelreaktionen	175
5.1 Auswahlkriterien	175
5.2 Konsekutives Selbstbildnisverhalten	176
5.2.1 Oskar Kokoschka	176
5.2.2 Paul Klee	180
5.2.3 Anton Räderscheidt	183
5.2.4 Ernst Barlach	187
5.2.5 Georg Scholz	190
5.2.6 Jeanne Mammen	193
5.2.7 Georg Muche	195
5.2.8 Max Lingner	198
5.3 Vergleichendes Selbstbildnisverhalten	201
5.3.1 Hans Grundig	201
5.3.2 Karl Hubbuch	205
5.3.3 Hannah Höch	210
5.3.4 Max Pechstein	215
5.3.5 Richard Ziegler	220
5.3.6 Heinz Battke	223
5.3.7 Kurt Günther	226
5.3.8 Helen Ernst	229
IV. Plastik	234
1. Vorbemerkung zur Situation in der Plastik ab 1933	234
2. Unabhängig arbeitende Plastiker	238
2.1 Auswahlkriterien	238
2.1.1 Joachim Karsch	238
2.1.2 Fritz Cremer	243
2.1.3 Renée Sintenis	247
2.1.4 Eugen Hoffmann	252
2.1.5 Otto Pankok	255
2.1.6 Ernesto de Fiori	261
2.1.7 Gerhard Marcks	264
2.1.8 Georg Ehrlich	271
2.1.9 Käthe Kollwitz	273
2.1.10 Max Beckmann	276

3. Plastiker zwischen Anpassung und Verfemung	280
3.1 Auswahlkriterien	280
3.1.1 Fritz Koelle	280
3.1.2 Georg Kolbe	284
3.1.3 Bernhard Hoetger	289
 V. Ergebnisse	 297
1. Resümee	297
2. Vergleichende Analyse	300
3. Schlußbetrachtung	303
 Index	 308
 Abkürzungen	 311
 Quellen- und Literaturverzeichnis	 313
 Verzeichnis und Nachweis der Abbildungen	
 Abbildungen	

I. Einleitung

*"Jeder hat seine Gründe: für den einen
ist die Kunst eine Flucht,
für den anderen, ein Mittel etwas zu erobern."*

Jean-Paul Sartre

1. Forschungsstand

Populär aufbereiteten Medienereignissen wie dem Spielberg-Film *Schindlers Liste*, der Debatte über das Buch von Daniel Jonah Goldhagen¹, der Frage nach dem Verbleib des Nazigolds und der Verstrickung der Schweiz oder der umstrittenen Ausstellung *Verbrechen der Wehrmacht* ist es zu verdanken, daß eine Beschäftigung mit nationalsozialistischem Unrecht [für die Begriffe nationalsozialistisch und Nationalsozialismus wird im folgenden die Abkürzung NS verwendet] und insbesondere mit dem Holocaust heute so aktuell ist wie kaum je zuvor.

Im Zuge des allgemein wiedererwachten Interesses fanden auch im Bereich der Kunstgeschichte neue Recherchen zur NS-Kulturpolitik statt. Rainer Zimmermanns engagiertes Werk *Expressiver Realismus. Die Kunst einer verschollenen Generation* wurde überarbeitet und neu ediert (1994). In ähnlicher Richtung verweist der von Rudolf Jessewitsch herausgegebene umfangreiche Katalog der Sammlung Gerhard Schneider (1999) auf Künstler, die *Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt* wurden. Christoph Zuschlag legte eine gründlich recherchierte Materialsammlung zum Thema *Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland* vor (1995)². Verschiedentlich war man bemüht, einzelne seit der NS-Verfemung in Vergessenheit geratene Künstler wieder zu größerem Bewußtsein zu bringen, so etwa Felix Nussbaum,

¹ D. J. Goldhagen, *Hitler's willing executioners*, New York 1996. Zur Debatte um Goldhagens Thesen vgl. J. Heil/ R. Erb (Hrsg.), *Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Der Streit um Daniel Goldhagen*, Frankfurt 1998.

² R. Zimmermann, *Expressiver Realismus. Malerei einer verschollenen Generation*, überarbeitete Neuausgabe, München ²1994; *Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt. Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider*, hrsg. von R.

dem man in seiner Heimatstadt Osnabrück ein Museum zueignete³. Nicht zuletzt sind aufschlußreiche Ergebnisse für die Forschung zu erwarten aus der von Andreas Hüneke begonnenen Analyse der im *Victoria & Albert Museum* in London entdeckten sogenannten 'Fischer Liste' (oder Londoner Inventar), die das komplette NS Beschlagnahme-Inventar darstellt und 16558 seit 1937 als 'entartet' gebrandmarkte Kunstwerke benennt.⁴

In verschiedenen Monographien sind Schicksale einzelner Künstler während der NS-Zeit, teilweise unter Heranziehung von Selbstbildnissen aus dem relevanten Zeitraum, dokumentiert. Eine breit angelegte Untersuchung, die nicht ein einzelnes Künstlerschicksal isoliert, sondern sich in überblicksartiger Weise auf das Empfinden von Künstlern im NS-Deutschland konzentriert und deren Reaktionsweisen im Angesicht der Bedrohung durch NS-Verfemungsaktionen differenziert beleuchtet sowie Vergleichsmöglichkeiten anbietet oder kontrastierende Phänomene aufzeigt, hat es seit den zu großen Teilen überholten Publikationen von Diether Schmidt (1968), E. Frommhold (1968) und Werner Haftmann (1986) nicht mehr gegeben⁵. Schmidt hatte in seiner Publikation *Ich war - ich bin - ich werde sein*, in der Selbstdarstellungen deutscher Künstler seit der Jahrhundertwende vorgestellt und kurz kommentiert werden, mit dem Kapitel über die Jahre 1933 - 1945 angedeutet, was anderen Autoren noch nicht aufgefallen war: Das Selbstbildnis ist in den Jahren der NS-Unterdrückung eine häufig vertretene Kunstgattung, und stellt das geeignete Sujet dar für eine Untersuchung, die sich auf das Verhalten und Befinden der von den Repressionen der NS-Kulturpolitik betroffenen Künstler konzentriert.

Jessewitsch/ G. Schneider, Köln 1999, C. Zuschlag, "Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

³ Vgl. die Publikation des Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Felix Nussbaum. Verfemte Kunst. Exilkunst. Widerstandskunst, Bramsche ³1995.

⁴ Zur Auffindung der Liste und ersten Ergebnissen M. v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998 sowie A. Hüneke, in: Blume/ Scholz 1999, S. 265ff.; eine Dokumentationsstelle zur 'Entarteten Kunst' im Zentralarchiv der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin ist im Aufbau begriffen (vgl. Aufruf im Anhang der Publikation von Blume/ Scholz).

⁵ D. Schmidt, "Ich war - ich bin - ich werde sein". Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968; E. Frommhold, Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945, Dresden/ Frankfurt 1968; W. Haftmann, Verfemte Kunst. Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986. Die im Text angesprochene Lücke fand auch O. Peters, der in seiner Abhandlung, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 - 1947, Berlin 1998 ab S. 53 anhand von ausgewählten Selbstporträts die Eigenwahrnehmung von Künstlern vor und während des NS untersucht. Er beschränkt seine Darstellung jedoch auf den Bereich der Neuen Sachlichkeit.

2. Gegenstand und Methode der Untersuchung

Der Aspekt der *Selbstporträts im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus*, für den, wie oben dargelegt, Schmidts Materialsammlung eine zentrale, aber keinesfalls erschöpfende Grundlage bildet, wurde zum Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen. Ziel ist es, Selbstporträts aus der Zeitspanne von Ende der zwanziger / Anfang der dreißiger Jahre bis zum Ausklang und Nachwirken des Zweiten Weltkrieges gegen 1945/46 vorzustellen und ihren Entstehungshintergrund zu beleuchten. Für die genannte Zeitspanne wird anhand der chronologischen Besprechung von Selbstdarstellungen ausgewählter Künstler - aus den Bereichen Malerei und Plastik -, die von der NS-Verfolgung betroffen waren, die Reaktion und Auseinandersetzung mit dem durch den NS-Staat ausgeübten Druck untersucht werden. Auf das engste verwoben damit ist das Thema der politischen Standpunkte der Künstler im NS, das in kunstgeschichtlichen Abhandlungen bis in die Gegenwart hinein gerne als 'Tabuthema' ausgeklammert wurde⁶.

Da Kunstwerke erst aus dem sozialen und ideengeschichtlichen Kontext sowie aus den äußeren Lebensumständen verständlich werden, wird die Darstellung und Deutung der Selbstbildnisse eingebettet in einen biographischen Abriß mit den wichtigsten Lebensdaten des betreffenden Zeitabschnitts. Schon Friedrich Nietzsche verwies auf die Wichtigkeit der Beachtung der Entstehungszusammenhänge von Kunst und betonte den Unterschied zwischen einer Kunst, die aus dem Überfluß und der Bejahung der Welt erwächst, und der, die aus dem Mangel und dem Leiden an der Welt entsteht⁷. Ein Einblick in die damalige Gefühlslage der Künstler ist zur angemessenen Interpretation ihrer Selbstporträts unerläßlich. Insoweit verfügbar, wurden aufschlußreiche persönliche Dokumente in Form von Briefen oder Tagebucheintragungen berücksichtigt, um den biografistischen Interpretationsansatz zu legitimieren sowie im Einzelnen aufzuzeigen, daß die jeweils vorgeschlagenen Deutungen nicht aus der Luft gegriffen sind.

Eine übersichtliche Gliederung ergab sich durch die nahe liegende Vorgehensweise, die Werke nach äußeren Kriterien zu differenzieren; die **Art des Exils** der zu besprechenden Künstler bestimmte somit die Grobeinteilung.

⁶ Vgl. S. Eckmann, in: St. Barron, Exil, 1997, S. 31f.

⁷ F. Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, 1882, Text No. 370 ('Was ist Romantik').

Aufgrund der Fülle an Material im Bereich Malerei erschien es notwendig, hier spezifische Teilaspekte zu unterscheiden. Im Themenbereich Plastik hingegen war eine entsprechend weitergehende Differenzierung aufgrund des weniger großen Materialumfangs nicht sinnvoll.

Ein weiterer Aspekt zur Gliederung des reichen Selbstbildnisbestands in der Malerei ergab sich dadurch, die **Art der Reaktionsweise** der betreffenden Künstler auf die kunstpolitischen NS-Reglements zu unterscheiden. Beobachtet werden konnte der Gegensatz zwischen dem Erstellen ganzer Selbstbildnisreihen, die über den Zeitraum der NS-Diktatur hinweg äußerliche und innere Veränderungen der betreffenden Künstler dokumentieren, im Gegensatz zu einzelnen Selbstbildnisreaktionen, denen zumeist eine direkte NS-Verfemungsaktion zugrunde liegt.

Ein Sonderkapitel widmet sich den Künstlern zwischen Anpassung und Verfemung, bei denen die trotz Annäherungstendenzen und Anpassungsversuchen erfolgte Ablehnung und Diffamierung durch das NS-Regime häufig ein besonders starkes Krisenempfinden und damit verstärkte Neigungen zur Selbstdarstellung provoziert.

Da während der Einarbeitung in das Themengebiet insgesamt eine außerordentlich hohe Anzahl von Selbstdarstellungen für den in Frage kommenden Zeitraum ausfindig gemacht werden konnte, war es im Rahmen der Untersuchung weder möglich, dem Anspruch genügen zu wollen, ausnahmslos alle Künstler, die sich im Angesicht der Bedrohung durch den NS-Staat selbst dargestellt haben, zu berücksichtigen, noch von der Auswahl der Berücksichtigten restlos alle Selbstbildnisse des relevanten Zeitraums zu besprechen. Es erschien also sinnvoll, zu versuchen, einen möglichst variantenreichen Einblick zu vermitteln und neben signifikanten Beispielen wichtiger und bekannter Maler auch Schicksale jüngerer, zum Zeitpunkt der NS Machtübernahme noch nicht etablierter Künstler aufzuzeigen, die nicht zuletzt aufgrund der nachhaltigen Wirksamkeit der Verfemungs- und Vernichtungspläne des NS bis heute weniger präsent sind.

Dabei können naturgemäß nicht alle besprochenen Werke von gleicher künstlerischer Qualität sein. Technisch weniger versierte Arbeiten wurden dann berücksichtigt, wenn sie Aspekte enthielten, die höherwertigen Werken

entgingen oder ein Künstler ein für den Gesamtkontext exemplarisches Schicksal verkörpert. Die eher marginalen, unbekannten Arbeiten können dazu dienen, die Bedeutung der bekannteren, qualitativolleren zu verifizieren.

Die angestrebte Bandbreite von Einzelbeispielen soll die Kontextualität zwischen dem Drang zur Selbstdarstellung und Krisensituationen im Leben der Künstler - seien diese herbeigeführt durch persönliche Gegebenheiten oder durch äußere Umstände wie Krieg oder politische Repression - aufzeigen.

Der Darstellung konkreter Einzelschicksale verfemter Künstler wird eine Zusammenfassung der NS-Kunstpolitik vorangestellt, um fortan die einschlägigen Daten und Aktionen präsent zu haben.

Die Untersuchung beschränkt sich auf eine Beleuchtung der Situation unter den Bedingungen des deutschen NS, - wobei sich dieser Einfluß auf Österreich, die Tschechoslowakei, Holland, Belgien, teilweise Frankreich und Polen ausdehnt - da ein vergleichbarer staatlich gelenkter, rigoroser Umwälzungs- und Vernichtungsprozeß für den Bereich der Kultur und daraus resultierend eine vergleichbar existentielle Bedrohung für die Künstler weder im italienischen Faschismus unter Mussolini noch in Francos Spanien gegeben ist⁸. Das abweichende Verhalten NS-Deutschlands in puncto Kultur erklärt sich zu großen Teilen aus der gescheiterten Künstlerlaufbahn Hitlers⁹.

Die mit dem letzten Drittel der zwanziger Jahre früh angesetzte Umgrenzung der Periode des virulent werdenden NS-Einflusses rechtfertigt der Blick auf einige maßgebliche Rahmendaten: 1928 hatte die NSDAP zwölf Abgeordnete im Reichstag, und 1929 erzielte die Partei einen entscheidenden Sieg bei den Landtagswahlen in Thüringen. 1930 war die Zahl der NS-Abgeordneten im Reichstag auf 107 angewachsen.

⁸ Zu den italienischen Verhältnissen, wo Mussolini sich von der Avantgardekunst der Futuristen unterstützen ließ und sie für seine Propaganda dienstbar machte siehe den Aufsatz W. Haftmanns, in: G. Adriani/ H. Peters/ H. Leppien, Renato Guttuso. Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart 1991, S. 9 - 19; ebenso K. Voigt, Bd. 1 1989, S. 450 und bezüglich Spanien und Franco G. Bussmann, in: C.M. Joachimides et al. 1986, S.110.

⁹ Dazu beisp. bei M. G. Davidson, Bd. 1, 1988, S. 16f., K. Backes 1988, S. 22 und ausführlich I. Kershaw 1998, S. 61-106 über Hitlers Wiener Zeit mit zweimaliger Bewerbung an der Kunstakademie; noch beim Umzug nach München läßt sich Hitler als "Kunstmaler" im polizeilichen Meldebogen eintragen, ebd. S. 787, Anm. 48 u. S. 120.

Früh entstanden von NS Ideologie bestimmte Kunstvereinigungen, wie der *Kampfbund für Deutsche Kultur* unter Führung Alfred Rosenbergs (1927), der als Zielsetzung in seinen Statuten verzeichnet: *"Der Kampfbund für deutsche Kultur hat den Zweck, inmitten des heutigen Kulturverfalls die Werke des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung kulturellen deutschen Lebens zu fördern. Der Kampfbund setzt sich als Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst, Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Wert aufzuklären ..."*¹⁰.

Ein bezeichnendes Licht auf die Ahnungslosigkeit und Naivität einiger Künstler in Bezug auf die Einschätzung derartiger deutlich rechtskonservativer Vereinigungen wirft die Beitrittsempfehlung zu jenem *Kampfbund für Deutsche Kultur*, die Wassily Kandinsky noch im April 1933 an Willi Baumeister aussprach, obwohl Baumeister im März 1933, infolge rechtskonservativer Hetze und verantwortet von der neuen NS-Regierung, aus seiner Lehrtätigkeit an der Frankfurter Kunstgewerbeschule entlassen worden war¹¹.

In gleicher Ausrichtung wie der *Kampfbund* betätigten sich die *Deutsche Kunstgesellschaft* (Geltung ab 1926) oder der *Führer-Rat der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände* (1930). Unter deren Federführung erschienen in der NS-freundlichen Presse hetzende Diffamierungen etwa gegen Ernst Barlach (1929), Max Beckmann (1931) oder gegen Mitglieder der

¹⁰ Veröffentlicht in: *NSMH*, 2. Jg. Heft 11 (Februar 1931), S. 61 - 65.

¹¹ Kandinsky-Brief an Baumeister vom 23. 4. 1933 (Abdruck in R. Müller-Mehlis: *Kunst im 3. Reich*, 1976, S. 219 und bei G. Wirth 1987, S. 46, dazu auch C. Zuschlag 1995, S. 48); als weitere Beispiele wären anzuführen die Fehleinschätzung E.-L. Kirchners, der noch 1935 annimmt, daß der NS *"mein Tun nur aus Irrtum bekämpft"* (zit. nach D. Schmidt, *In letzter Stunde*, Bd. II 1964, S.75); ebenso Äußerungen Oskar Schlemmers, der in einem Brief vom Juni 1933 an Guna Stölzl berichtet: *"Zur Zeit wird zwar alles nachgeprüft, die Abstammung, Partei, Jud, Marx, Bauhaus.... Ich fühle mich rein und meine Kunst streng den NS Grundsätzen entsprechend, nämlich 'heroisch, unsentimental, hart, scharf, klar, typenschaßend' usw. (= Zitat Goebbels-Rede) - aber wer sieht es?"* (zit. nach W. Nerdinger 1993, S. 19); selbst Gerhard Marcks sieht noch 1936 *"die guten Grundideen des NS"* und verfolgt mit Unverständnis dessen Kulturpolitik (s. Gerhard Marcks, *Briefe u. Werke*, 1988, S. 89 Brief vom 27. 2. 1936). Ohne dadurch etwas entschuldigen zu wollen, zeigen die Äußerungen von Schlemmer und Kirchner, daß die Künstler oft mit den NS-Schlagworten anderes verbanden und somit falsche Vorstellungen ein anfängliches und zumeist später widerrufenes Unverständnis über die Ablehnung durch den NS bewirkten. Vorübergehenden Hoffnungen auf positive Änderungen durch die Hitlerregierung erlag auch Lyonel Feininger, der sich im Mai 1933 begeistert über Hitlers Programm äußert: *"Für alle Zeiten muß diese Rede Hitlers als höchste Leistung dastehen. Ein Monument der Gesinnung wie sie absolut einmalig noch niemals von einem Volk verkündet wurde. ... In allen Einzelheiten ist diese Rede Hitlers bewundernswert - nichts bleibt darin ungesagt und sie steht mit eherner Logik gefügt und*

Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands - kurz ASSO oder ARKBD¹².

Sinn und Zweck der oben angesprochenen Kunstverbände mag hinlänglich ein entlarvender Aufruf Bettina Feistel-Rohmeders vom März 1933 offenbaren, propagiert in der *Deutschen Kunstkorrespondenz*, dem publizistischen Organ der *Deutschen Kunstgesellschaft*: *"Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten! Sie erwarten, daß Materialismus, Marxismus und Kommunismus ... politisch verfolgt, verboten, ausgerottet werden. ... Auf dem Gebiete der bildenden Kunst bedeutet das: daß aus den Deutschen Museen und Sammlungen alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen entfernt werden. Man kann diese vorher in einer Häufung der Öffentlichkeit vorführen, kann diese mit den dafür aufgewandten Summen, den Namen der dafür verantwortlichen Galeriebeamten und Kultusminister bekannt machen - worauf die Werke der Unkunst nur noch einen Nutzwert haben können: nämlich als Heizmaterial öffentliche Gebäude zu erwärmen"*¹³.

einheitlich da", Brief an seine Frau vom 19. 5. 1933 (zit. nach K. Bering/ W. Scheel, Umbrüche, 1998, S. 167).

¹² Vgl. hierzu Karoline Hille, in: *Inszenierung der Macht* 1987, S. 159f. u. R. Zimmermann, *Expressiver Realismus*, ²1994, S. 129.

II. Thematische Einführung

1. Das Selbstporträt als Bildthema

Gegenüber dem Porträt, das mehr oder weniger auf Grundlage konventioneller Auftragsarbeit entsteht, nimmt die Gattung Selbstbildnis wegen ihres privateren Charakters eine Sonderstellung ein, denn der Impuls zur Darstellung entspringt - dies gilt zumindest für das 19. und 20. Jahrhundert - primär dem inneren Bedürfnis des Künstlers. Da Subjekt und Objekt der Darstellung kongruieren, ist das Selbstbildnis als die unabhängigste und zugleich persönlichste oder mit Wilhelm Waetzoldts Worten als die 'subjektive Spitze' aller Kunstgattungen zu bezeichnen¹⁴. Von Zugeständnissen an Auftraggeber - im Porträt - bleibt sie, zumal im zwanzigsten Jahrhundert, weitgehend frei und ist oft in monologischer Arbeit allein für den Künstler geschaffen.

Ein solcher Sachverhalt muß interessieren in einer Zeit, in der die schöpferische Freiheit von Staats wegen eingeschränkt und viele Künstler von der Gesellschaft abgelehnt wurden. In dieser Situation, die mit dem Beginn der NS-Herrschaft für Deutschland gegeben ist, kann die Selbstdarstellung über ihre eigentliche Bedeutung hinaus als Mittel zur Flucht in unverfängliche Motive oder als Möglichkeit, versteckte Widerstandsäußerungen zu visualisieren, wichtige Kompensationsfunktionen übernehmen.

Nach Wilhelm Waetzoldt sind drei grundsätzliche Motivationsmöglichkeiten für die Selbstdarstellung unterscheidbar: 1) Bestätigung der eigenen Individualität, 2) Experimentierfeld der gestalterischen Suche, 3) Ausdruck der Selbstreflexion, um den Stand der persönlichen geistigen wie künstlerischen Entwicklung festzuhalten¹⁵. Das Selbstbild bietet Aufschluß über das Selbstverständnis des Dargestellten in künstlerischer und persönlicher Hinsicht, hält einzelne Lebensstationen fest und gibt Hinweise auf Ansehen und Stellung des Betreffenden innerhalb der Gesellschaft.

¹³ Artikel in der *Deutschen Kunstkorrespondenz* vom 7. 3. 1933, in: B. Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des 'Deutschen Kunstberichtes' aus den Jahren 1927 - 33, Karlsruhe 1938, S. 181.

¹⁴ W. Waetzoldt 1908, S. 312f.

¹⁵ Ders., S. 314.

Eine Neigung zu häufiger Selbstdarstellung mag in einigen Fällen auf extreme Introversion und starkes Selbstbewußtsein der betreffenden Künstler zurückzuführen sein. Auch ein Mangel an geeigneten anderen Modellen oder die ständige leichte Verfügbarkeit des eigenen Gesichts zum Erproben spezieller mimischer Varianten sind als ausschlaggebende Faktoren denkbar. Oft ist die künstlerische Selbstdarstellung aber anzusehen als Symptom für innere Konflikte, Indiz für tiefsitzende Zweifel an einer als widerspruchsvoll empfundenen Zeit. In diesem Fall dient die Selbstbetrachtung des desorientierten, verstörten, dissoziierten Ich primär der Wiederherstellung und Sicherung der Identität - in verstärktem Ausmaß eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Wie die Beispiele Dürer, Rembrandt, Goya, Courbet, van Gogh, Gauguin oder Ensor erweisen, ist eine Tendenz zur Psychologisierung des Selbstbildnisses aber schon früher angelegt¹⁶. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts beginnt sich die Bedeutung einer primär auf Repräsentanz angelegten Inszenierung des Künstlers im Selbstbildnis zu relativieren, im Kontext mit einer zunehmend spürbar werdenden Diskrepanz zwischen schöpferischer Innovation und sozialen Wertmaximen gewinnt die Frage „wie sehe ich mich selbst“ an Gehalt.

In besonderem Maße ist eine derartige Selbstreflexion zu vermuten angesichts der vielfach existentiellen Bedrohung und verleumderischen Verfolgung durch den NS, die von einigen sensiblen Künstlern intuitiv vorausgeahnt wird¹⁷.

Aussagekräftige Beispiele für die Wichtigkeit des Selbstbildnisses im Angesicht der NS-Verfolgung bieten die zahlreichen Selbstporträts, die in Internierungs- und Konzentrationslagern entstanden sind. Gleichsam als letzte

¹⁶ Dazu V. Adolphs 1993, S. 80f.

¹⁷ Vgl. W. Hausenstein, Vom Künstler und seiner Seele, Heidelberg 1914: *„Der Künstler ist der Mensch, der die dem Menschen möglichen Gesichte am stärksten erlebt. Eine Vision ist an sich selber schon ein Martyrium ... Aber für diese Vision wird der Künstler, der pathetische Künstler ... obendrein noch gestraft: denn das Publikum lacht ihn dafür aus.“*

Nachdrücklich macht E. Billeter 1985, S. 15ff. in ihrem Aufsatz ‘Zur Ausstellung’ auf die Wichtigkeit und Häufigkeit der künstlerischen Selbstdarstellung in Krisensituationen aufmerksam. Mit keinem Wort erwähnt sie aber die für die Künstler besonders krisenhafte Situation im NS Deutschland, obwohl in der Auswahl der Selbstbildnisse im Katalog dieser Zeitraum berührt wird. Hier zeigt sich, daß das Thema der politischen Standpunkte der Künstler im NS, das mit einer Besprechung ihrer Selbstbildnisse während des NS unverbrüchlich zusammenhängt, bis in die Gegenwart häufig stark vernachlässigt wurde.

Joelle Moulin versäumt in ihrem Buch *L’autoportrait au XXe siècle*, Paris 1999, obwohl sie einen Schwerpunkt auf Zwischenkriegszeit und die Zeit des 2. WK setzt, dezidiert die Häufung und Wichtigkeit der Selbstdarstellung in diesen krisenhaften Einschnitten herauszustellen.

Möglichkeit von sich Zeugnis zu geben, einen Rest Würde, Identität und Individualität zu bewahren, sich den Intentionen der Peiniger zum Trotz im Bild unsterblich zu verewigen, stellen sich über 25% der Internierten, mit und ohne künstlerische Vorbildung, oft mit primitiven Mitteln in winzigen Formaten selbst dar¹⁸. Viele nutzten die Möglichkeit, anstelle von Textmitteilungen, die der Zensur unterlagen, Angehörigen auf Postkarten via Selbstporträt ihre wahren Gefühle zu übermitteln, so die Erklärung eines ehemaligen Buchenwaldinsassen: *"Our eyes are painted to show the hopelessness of our current plight, everything we cannot write about"*¹⁹.

2. Zur Kulturpolitik des NS

2.1 Prolog in Thüringen

1930 deutet das kulturpolitische Vorgehen des NS-Innen- und Volksbildungsministers Wilhelm Frick mit der Entfernung von siebzig Werken moderner Künstler aus der Gemäldesammlung des Weimarer Schlosses - darunter Arbeiten von Paul Klee, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Ernst Barlach, Erich Heckel, Oskar Schlemmer - sowie die Zerstörung der 1923 angebrachten Wandgestaltung Oskar Schlemmers im Weimarer *Bauhaus* hin auf die von groß angelegten Säuberungsaktionen, Verfolgungs- und Hetzkampagnen bestimmte NS-Kulturpolitik nach der Machtergreifung vom 30. Januar 1933²⁰.

¹⁸ Angaben nach J. Blatter/ S. Milton 1981 S. 28 u. S. 8f. mit zahlreichen Bildbeispielen. Dazu gehören u. a. die Künstler **Hans Bellmer** (Selbstporträt im Lager Les Milles, 1940, Abb. Nr. 131, S. 124 bei Peter Webb, Hans Bellmer, London 1985), **Felix Nußbaum** (s. im Kap. Jüdische Künstler), **Carl Rabus** (s. im Kap. Jüdische Künstler).

In Bezug auf die Wichtigkeit der Beachtung von Kunst aus Konzentrationslagern im allgemeinen ist Arnold Hauser zuzustimmen, der in *Soziologie der Kunst*, München 1978, S. 715 schreibt: *"Die entscheidende Frage aber ist keineswegs die, ob die Wiederholung von Verbrechen wie dem von Auschwitz durch das Werk von Künstlern verhütbar ist und ihr scheinbar zweckloses Bemühen nicht lieber unterlassen werden soll. ... Über ihren Wert und Nutzen läßt sich streiten, über ihre Wiederholbarkeit und ihre anscheinend unvermeidliche Wiederholung beim Fortbestehen der KZ- und Exstirpationslager kaum. Auschwitz und Kunst wären vielleicht unvereinbar, wenn das künstlerische Schaffen und Rezipieren ihren Ursprung in Glück und Lebensfreude und ihre Rechtfertigung in Lust und Genuß hätten. Die Kunst entspringt jedoch aus Jammer und Elend, und statt das Leid und die Not der Menschen zu verringern, steigert sie ihre Leidensfähigkeit"*.

¹⁹ Zit. nach J. Blatter/ S. Milton 1981, S. 26.

²⁰ Zu den Thüringer Ereignissen vgl. A. Hüneke, *Angriff auf die Kunst*, Weimar 1988 u. ders. *"Entartete Kunst"* in Weimar, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, 1999, S. 394-398, K. Hille, in: *Inszenierung der Macht* 1987, S. 160f. sowie die Aufsätze von B. Post, K. Rudolph und C.

Vorgehensweisen bezüglich der Diffamierung moderner Kunst erprobt für Thüringen neben Frick dessen Protegé Paul Schultze-Naumburg²¹. Schultze-Naumburg vergleicht in seiner erfolgreichen Lichtbildervortragsreihe *Der Kampf um die Kunst* (1931) die Menschendarstellung expressionistischer Künstler mit Fotos körperlich mißgebildeter Männer und Frauen, um so darzulegen "wie in den Bildern der sogenannten Moderne die Hoheit des Menschentums niedergezogen wird, wie in zeichnerisch roher Andeutung vertiertes Untermenschentum dargestellt wird"²². Der solchermaßen in pseudo-wissenschaftlicher Art und Weise für moderne Kunstwerke erbrachte Nachweis des Krankhaften im medizinischen Sinne wurde von Schultze-Naumburg bereits in seinem Pamphlet *Kunst und Rasse* von 1928 betrieben.

Eine spektakuläre, sensationslüsterne Vorgehensweise, die am Kulminationspunkt der NS-Femeausstellungen in der direkten Kontrastierung von moderner Kunst mit Werken von Geisteskranken unter den Schlagworten "In jeder echten Kunst spiegelt sich das Volk wider" und "Erkennen wir uns als Volk in dem, was man uns heute als Kunst anpreist?" für den Katalog der Münchner Schau *Entartete Kunst* 1937 publikumswirksam aufgegriffen wird.

2.2 Mittel der Diffamierung

Im April 1933 beginnt in der Mannheimer Kunsthalle mit der Ausstellung *Kulturbolschewistische Bilder* der Auftakt zu einer Reihe verunglimpfender, verächtlichmachender Präsentationen von Werken moderner Künstler²³. Zu diesem Zeitpunkt war der Direktor der Kunsthalle, Gustav Hartlaub, gemäß dem am 7. April verabschiedeten *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*, mittels dessen die Entlassung von politisch

Wolf/ A. Dietrich, in: *Wege nach Weimar. Auf der Suche der Einheit von Kunst und Politik*, hrsg. von H. Wilderotter/ M. Dormann, Berlin 1999, S. 219-265; zur Zerstörung der *Bauhaus*-Wandgestaltung von Schlemmer und der mit den Aktionen verbundenen Kampagne gegen den Zwickauer Museumsdirektor Gurlitt, der als ein Förderer der modernen Kunst letztlich entlassen wird auch bei C. Tümpel 1992, S. 19 u. C. Zuschlag 1995, S. 34f.

²¹ Zur Person Schultze-Naumburg s. im AK Aufstieg und Fall der Moderne, 1999, den Aufsatz von C. Pese, "Der Name Schultze-Naumburg ist Programm genug!", S. 386-393.

²² Ein mit dem Lichtbildervortrag gleichnamiges Buch Schultze-Naumburgs erschien 1932; zur publikumswirksamen, weil pseudo-wissenschaftlich begründeten und durch die Wandervorträge weit verbreiteten These des Verrücktseins, des Krankhaften der modernen Kunst vgl. den Aufsatz von M. A. v. Lüttichau, 'Verrückt um jeden Preis', in: R. Buxbaum/ P. Stähli (Hrsg.), *Von einer Welt zu'r Andern*, Köln 1990, S. 125 - 142, hier S. 137 oder die Abhandlung von Ch. Mürner, *Gebrandmarkte Gesichter*, Herzogenrath 1997.

²³ Zur Mannheimer Vorläuferausstellung Zuschlag 1995, S. 58.

unzuverlässigen, ideologisch unliebsamen und nicht-arischen Museumsleitern, Hochschullehrern oder Akademieprofessoren sanktioniert wurde, bereits aus seinem Amt entfernt worden²⁴.

Das Repertoire der Mannheimer Feme-Ausstellung umfaßt Arbeiten von Dix, Beckmann, Grosz, Hofer, Nolde, Kokoschka, Klee, Chagall und weiteren mehr²⁵. Die Rezension der Mannheimer Schau im *Hakenkreuzbanner* ist bezeichnend für die Primitivität des Vokabulars, mit dem NS ausgerichtete Blätter Kunst kritisieren: *"Angefangen bei der übelsten Rinnstein-Erotik eines George Grosz bis zum Kubismus eines Klee fand man so ziemlich alle Nuancen des Kulturbolschewismus vertreten, der es verdient, daß er mit aller nur denkbaren Brutalität ausgerottet wird. ... Beim Durchgehen der Schau wird dem deutschen Menschen erst so recht bewußt, daß es Juden und jüdische Kunsthandlungen waren, die einem nach solchen Leistungen für die Kunsthalle als ungeeignet zu bezeichnenden Dr. Hartlaub Werke aufschwätzten, die Afterkunst darstellen und die Ästhetik eines gesunden Menschen in Harnisch bringen müssen. ... Wer solche Kunst gestaltet, wer sie liebt, ist selbst verwirrten Wesens. Aber unsere Sammlungen sollen weder Krankenhäuser, noch Irrenanstalten sein"*²⁶.

Dem Mannheimer Beispiel folgen hinlaufend auf den großangelegten propagandistischen Kulminationspunkt aller Feme-Schauen, der *Entarteten Kunst* in München 1937, allein im Jahr 1933 die Ausstellungen: *Regierungskunst 1918-33* in der Karlsruher Kunsthalle, die *Schreckenskammer* der Nürnberger Städtischen Galerie, *Kunst, die nicht aus unserer Seele kam* im Chemnitzer Städtischen Museum, im Stuttgarter Kronprinzenpalais *Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung*, *Entartete Kunst* im Lichthof des Dresdner Neuen Rathauses sowie im Breslauer Schlesischen Museum

²⁴ Zwei Drittel der deutschen Professoren, die an Kunsthochschulen lehren, werden aus ihren Ämtern entfernt und über 20% der Museumsdirektoren schon 1933 entlassen (Zahlen nach K.-H. Meißner, in: J. Harten et al. 1987, S. 370); des weiteren ermöglichte es ein '*Gesetz gegen die Überfüllung der deutschen Hochschulen*', auch unliebsame Studenten vom Besuch der Hochschulen auszuschließen, dazu C. Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, 1988, S. 62f.

²⁵ Zur Mannheimer Ausstellung ausführlich Zuschlag, in: Blume/ Scholz 1999, S. 224-236.

²⁶ Erschienen im *Hakenkreuzbanner* vom 3. 4. 1933 (zit. nach K. Hille, in: *Inszenierung der Macht*, 1987, S. 166). Auffällig ist, daß bereits bei der Mannheimer Schau - wie später im Falle der Parallelpräsentation EK / GDK 1937 - in Pressestellungen hauptsächlich die verfeimten Werke mit ausgiebiger Kritik bedacht werden, während die simultan präsentierten Positivbeispiele kaum Erwähnung finden, s. auch H.-J. Buderer ²1990, S.24.

*Kunst der Geistesrichtung 1918-33*²⁷. Bis auf wenige Ausnahmen verweisen schon die Titel der Präsentationen auf die dahinterstehende Absicht.

Mit der Errichtung der *Reichskulturkammer* [im folgenden RKK] unter dem Vorsitz von Propagandaminister Goebbels vollzieht sich ab September 1933 die totale Erfassung und folglich auch Kontrolle und Überwachung aller, die in Bereichen der Kultur tätig sind²⁸. Ein Beitritt zur RKK wird für jeden obligatorisch, der mit der Produktion/ Vervielfältigung/ Verteilung oder Bewahrung kultureller Güter befaßt ist. Dabei erfordert die Aufnahme in die RKK das Ausfüllen eines detaillierten Fragebogens, an dessen Beantwortung Ermittlungen der zuständigen Behörde über das politische und persönliche Umfeld der betreffenden Künstler anschließen²⁹. Zitat Goebbels: "*Zweck des ständischen Aufbaus* [die RKK ist pro Kulturgebiet in Teilkammern aufgegliedert] *ist es, daß der Staat den einzelnen Künstler erfaßt, in seinem Schaffen, seinem Lebensinhalt und Lebenssinn als wirkende Persönlichkeit*"³⁰. Nach § 10 einer Zusatzverordnung vom 10. November 1933 kann die Aufnahme verweigert werden, wenn Beweismaterial dafür vorliegt, daß die betreffende Person die 'zur Ausübung ihrer Tätigkeit notwendige Zuverlässigkeit und Eignung' nicht aufweist³¹. Daß sich dieser von seiten des Staates bestimmte Qualitätsbegriff neben dem Grad der Sympathie für den NS vor allen Dingen nach rassischen Kriterien richtet, offenbart der ab 26. Mai 1936 zur Aufnahme notwendige Nachweis arischer Abstammung³².

²⁷ Diese Ausstellungen wurden zur weiteren propagandistischen Nutzbarmachung auf Tournee in kleinere Städte geschickt und je nach Bestand durch örtliche Sammlungen ergänzt; vgl. zu Abfolge und Bestand der Vorläufer die Darstellung von C. Zuschlag 1995 (u. zuvor in: S. Barron (Hrsg.), *Entartete Kunst*, 1992, S. 85) - der, wie auch Schubert in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 273, die Dresdner Schau *Entartete Kunst* (lief in der Sekundärliteratur irrigerweise lange unter dem von R. Müller in einem Zeitungsartikel gegebenen Titel *Spiegelbilder des Verfalls*) wegen ihrer Vorbildfunktion für die gleichnamige Münchner Ausstellung hervorhebt, der gesamte Dresdner Bestand sei in die Großinszenierung 1937 mit eingeflossen.

²⁸ Reichskulturkammergesetz vom 22. 9. 1933 - RGBl. 1933, Teil I, S. 659 - Wiederabdruck bei Wulf, Bd. 3, 1989, S. 102f. Vgl. auch V. Dahm, in: VJHZ 34 (1986), S. 53-84.

²⁹ Abdruck des Fragebogens ebd., S. 110.

³⁰ Zit. nach H. Brenner 1963, S. 56.

³¹ Wortlaut von § 10 des sog. Durchführungsgesetzes vom 1. 11. 1933 - RGBl. 1933, Teil I, S. 797f. (Wulf, Bd. 3, 1989, S. 103): "*Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt*".

³² Dazu C. Zuschlag 1995, S. 42 u. L. Richard 1982, S. 110f; im November 1936 vermeldet Goebbels die RKK als 'judenfrei' (C. Zuschlag 1995, S. 43f.).

Entzug oder Verweigerung der Mitgliedschaft in der RKK bedeuteten für die betreffenden Künstler Ausstellungs- oder gar Berufs- sprich Malverbot. Maßnahmen, von denen - wie auch von der Entlassung aus ihren Lehrämtern - viele Künstler direkt nach dem Januar 1933 betroffen sind.

Unter der Maxime, *"eine absolute Wertbestimmung können allein der Staat oder die Partei geben"*, erläßt Goebbels am 26. November 1936 ein Verbot der Kunstkritik³³. Wie die von seiten des Staates und der Partei geübte *"Wertbestimmung"* auf dem Gebiet der Kunst aussehen sollte, zeigen die Ereignisse des Jahres 1937: Der Präsident der Kunstkammer - eine der Unterabteilungen der RKK - wird von Goebbels ermächtigt, *"die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiete der Malerei und der Bildhauerei auszuwählen und sicherzustellen"*, um durch die Präsentation jener mit Hitlers Worten *"Dokumente des tiefsten Verfalls unseres Volkes und seiner Kultur"* bei vielen eine *"heilsame Lehre"* bewirken zu können³⁴.

Ziel der NS-Aktion 'entartete Kunst' ist es, moderne Kunst zu diffamieren, ihr durch Zerstörung, Konfiskation oder Verkauf ins Ausland die private und vor allen Dingen die museale Präsenz zu entziehen. Es beginnt ein unvergleichlicher Bildersturm, in dessen Verlauf man nach neuesten Schätzungen insgesamt etwa 19.000 Kunstwerke aus deutschen Museen und deren Depots beschlagnahmt³⁵. Einer von Goebbels ins Leben gerufenen *Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst* obliegt es, aus dem beschlagnahmten Bestand Arbeiten zu selektieren und sie im Ausland gegen Zahlung von Devisen zum Verkauf anzubieten³⁶. Am Schluß bleibt den NS-Händlern trotz günstiger Preise und offenkundiger Verkaufsbereitschaft ein Rest von rund 5000 Arbeiten. Dieser als unveräußerlich angesehene Bestand

³³ Mitteilungsblatt der RdbK 12 (1936), S. 15 (D. Schmidt, In letzter Stunde, Bd. II 1964, S. 216f.). Als ungünstige Folge der Nichtmitgliedschaft in der RKK bliebe zu ergänzen, daß ab 1935 jede Ausstellung meldepflichtig ist und der Zustimmung des RKK-Präsidiums bedarf; im Krieg, da alle Rohstoffe einer Bevorratung unterstanden, regelt die RKK die Zuteilung von Arbeitsmaterialien an Künstler (K.-H. Meißner, in: J. Harten et al. 1987, S. 371).

³⁴ Schreiben Goebbels vom 30. 6. 1937 (nach D. Schmidt wie oben, S. 217) und Hitlerzitat aus der Eröffnungsrede zur GDK am 18. 6. 1937, wiedergegeben bei P.-K. Schuster⁵ 1998, S. 242 - 252 - nach dieser Wiedergabe wird auch im folgenden zitiert, hier S. 247.

³⁵ Zahlen s. sog. Fischer-Liste oder Londoner Inventar sowie die Auswertung durch A. Hüneke, in: Blume/ Scholz (Hrsg.) 1999, S. 267.

wird in einem Gipfelpunkt der Ignoranz und Vernichtungswut am 20. März 1939 im Hof der Feuerwache Berlin verbrannt³⁷.

Zuvor allerdings geht es 1937 in der propagandistisch groß angelegten, als Schandausstellung arrangierten Schau *Entartete Kunst* in München darum, das heimische Publikum über den 'eklatanten Kunstverfall', der vor dem NS Eingreifen in Deutschland geherrscht hat, gebührend aufzuklären. Zu diesem Zweck werden aus dem beschlagnahmten Bestand 730 Arbeiten von 120 Künstlern aus 32 Sammlungen herangezogen.

In bewußter Konfrontation zu dieser Negativauslese inszeniert man gleichzeitig in München im neu errichteten *Haus der Deutschen Kunst*, die Präsentation der NS-Kunstvorstellungen, die, da ungleich weniger spektakulär und sensationslüstern, bezeichnenderweise kaum ein Drittel der Besucherzahlen der *Entarteten Kunst* zu verzeichnen hat³⁸. Offenkundig gab es Schwierigkeiten mit dem, was man als Positivbeispiele einer gewollten NS-Kunstrichtung den Feindbildern und dem publikumswirksamen Negativ-Ausleseprinzip auf dem Kunstsektor entgegenzusetzen hatte³⁹. Zu den Problemen bei der Bestimmung NS-genehmer Positivbeispiele ist bezeichnend die von Goebbels im Tagebuch erwähnte Episode mit Hitler bei einer Vorbesichtigung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* am 6. Juni 1937: *"Wir schauen uns die Auslese der Jury an. Bei der Plastik geht es noch, aber bei der Malerei ist es zum Teil direkt katastrophal. Man hat hier Stücke aufgehängt, die einem direkt das Grausen beibringen. ... Der Führer tobt vor Wut"* und der Eintrag zum 7. Juni: *"Führer fängt noch mal von der Jury an.*

³⁶ Die Kommission wird bei ihren Entscheidungen von Kunsthändlern wie B. A. Böhmer (Güstrow), K. Buchholz (Berlin), H. Gurlitt (Hamburg), F. Möller (Berlin) beraten, ausführlich dazu wie zum genaueren Verlauf der Verkaufsauktionen G. Kreis 1990, S. 22ff.

³⁷ Dazu C. Zuschlag 1995, S. 177ff. u. G. Kreis 1990, S. 17, beide ebd. zu den im folgenden angegebenen Zahlen u. der Aufsatz von A. Hüneke, Funktion der Station 'Entartete Kunst', in: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1988, S.43 - 52, ders. nimmt außerdem weitere Verluste von Kunstwerken durch Verschwinden von ca. einem Drittel des beschlagnahmten Bestandes an, dazu neuerdings Hünekes Aufsatz in: Blume/ Scholz 1999, S. 266f.

³⁸ Vgl. B. Hinz 1974, S. 35 u. den Aufsatz von M. A. v. Lüttichau, 'Deutsche Kunst' und 'Entartete Kunst': Die Münchner Ausstellung 1937, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 83 - 118. Die komplementäre Bezogenheit der beiden Ausstellungen aufeinander dokumentiert ein Blick auf die Situation der Ausstellungsräumlichkeiten: in der GDK lichtdurchflutete Hallen und großzügige Hängung in Kontrast zu absichtlich chaotischer Hängung in halbdunklen Ausstellungsräumen bei der EK.

³⁹ Bestätigend anzuführen ist Hitlers Rede vom 1.9.1933 in Nürnberg u. seine Eröffnung der GDK durch eine ausschließlich die entartete Kunst anprangernde Hetzrede (Wiedergabe der Rede bei P.-K. Schuster ⁵1998, S. 242ff.) - vgl. unten Kap. 2.4.

*Will lieber die Münchner Ausstellung noch ein Jahr hinausschieben, als so einen Mist ausstellen ... Er ist ganz wütend"*⁴⁰.

2.3 Wen trifft die Diffamierung?

Was die vom NS verfeimte Kunst ausmacht, wird immer wieder mit den Schlagworten 'zersetzend', 'entartet', 'jüdisch' und 'bolschewistisch' tituiert, wobei die beiden letzteren Begriffe als ethnisch-politische Standortbestimmungen kaum etwas über den Charakter solchermaßen umschriebener Kunstwerke auszusagen vermögen⁴¹.

Scheinbare Objektivität und Wissenschaftlichkeit, die in Fragestellungen wie *"Was ist deutsch in der deutschen Kunst"*, *"Was ist Kulturbolschewismus"* oder dem Vorgehen der Unterscheidung von Corinths Frühwerk vor dem Schlaganfall und dem als krankhaft abzulehnenden Spätwerk danach suggeriert wird, ist im Grunde beliebig einsetzbare Fassade, um persönlich motivierte Eingriffe in das Kulturleben zu rechtfertigen⁴².

Die NS-Verfemung trifft keineswegs nur sozial- und politisch orientierte, antikapitalistisch, antibourgeois ausgerichtete Kunst, wie die der Käthe Kollwitz, des Otto Dix, George Grosz oder die der KPD nahe stehenden Maler

⁴⁰ E. Fröhlich (Hrsg.), Joseph Goebbels, Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente, Teil I Aufzeichnungen von 1924 - 1941, Bd. 3: 1.1. 1937 - 31.12. 1939, München/ New York/ Paris 1987, S. 166f. Vgl. dazu auch im AK Aufstieg und Fall der Moderne, 1999, S. 409, auf Hitlers Befehl wurden 80 Arbeiten ausgetauscht, bedauerlicherweise ist bis auf wenige Ausnahmen (das Hitler-Porträt von H. Lanzinger) nicht dokumentiert, welche Werke von der Austauschaktion betroffen waren.

⁴¹ Betreffs des zur Abwertung gerne gebrauchten Begriffes 'Kulturbolschewismus' (vgl. P. Renner, Kulturbolschewismus?, Zürich 1932) bleibt zu bemerken, daß statt der gewünschten Diskrepanz zwischen im NS Sinne geschaffenen Werken und zeitgleichen Arbeiten des kommunistischen Rußland unter Stalin vielmehr eine zumindest formale Nähe auszumachen ist. Beide Systeme fördern mit staatlichen Mitteln die Durchsetzung künstlerischer Erzeugnisse, die die Realität so erscheinen lassen, wie sie die Staatspropaganda haben will. Im Umkehrfall werden Werke, die das offiziell propagierte Bild der Wirklichkeit in Zweifel ziehen oder gar als trügerisch entlarven wollen, durch staatliche Gewalt von der Öffentlichkeit ferngehalten; dazu M. Damus 1981, S. 8f., C. Zuschlag 1995, S. 56. Interessant ist diesbezüglich ein Versuch Stalins über Molotow - anlässlich eines Berlin Besuchs 1940 - das NS-Aushängeschild, den Bildhauer Arno Breker, abzuwerben mit der Begründung 'Stalin sei ein großer Verehrer seiner Kunst, sein Stil würde ebenso das russische Volk begeistern und von ihm verstanden werden'; s. A. Breker, Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch-Oldendorf 1972, S. 148, vgl. auch den Aufsatz von Hans Bisanz, Des Volkes schönster Trost. Der Mißbrauch der Künste im Dritten Reich und in der Sowjetunion, in: Kunst und Diktatur, hrsg. von J. Tabor, Bd. 1, Baden 1994, S. 66 - 71.

⁴² Vgl. A. Hüneke 1987, S. 7, G. Kreis 1990, S. 13 u. H. Hoffmann/ H. Klotz 1991, S. 141. Was ist deutsch in der Deutschen Kunst ? lautet der Titel einer Schrift von Karl Eberlein, Berlin 1933.

der ASSO - wie Curt Querner, Hans Grundig, Otto Nagel -, sondern bezieht nahezu die gesamte moderne, zeitgenössische Kunst ein, die vor 1933 in Deutschland existiert hat⁴³. Ausnahmen, die der NS-Ideologie genehm waren, etwa Malerei der deutschnationalen Richtung des 19. Jahrhunderts, bauerliche Idyllen und ländliche Themen eines Hans Thoma, Franz Defregger, Hans Makart oder Eduard Grützner⁴⁴ sowie anfänglich der konservative Flügel der Neuen Sachlichkeit mit Georg Schrimpf, Franz Lenk, Alexander Kanoldt, sind kaum als Vertretern einer progressiven Kunst zu bezeichnen.

Das Verdikt des NS-Kunstpropagandisten Alfred Rosenberg trifft auch den französischen Impressionismus, den er in seinem Pamphlet *Mythus des 20. Jahrhunderts* - sicher noch getragen von anti-französischen Ressentiments infolge des 'Versailler-Diktatfriedens' von 1918 - als "*mythenlose Sinnlichkeitskunst*" abtut⁴⁵. Besonders gehaßt wurden Veristen und kritische Realisten, die wie Grosz und Dix wegen ihrer Anti-Kriegsdarstellungen im Mittelpunkt der Feme-Schauen standen⁴⁶.

*"Man darf **nicht** zweifeln, daß das propagandistische Ziel, der echten Kunst der Gegenwart den Todesstoß zu versetzen, damals in weitem Umfang erreicht worden ist"*, konstatiert der Kunsthistoriker Paul Ortwin Rave 1949.⁴⁷ Angesichts der Tragweite der NS-Verdammung und in Anbetracht der im folgenden zu behandelnden Einzelschicksale betroffener Künstler ist berechtigterweise die Frage aufzuwerfen, ob der NS für seinen Herrschaftsbereich tatsächlich ein Ende der Moderne hat herbeiführen wollen

⁴³ Zur Ablehnung der deutschen zeitgenössischen Kunst durch den NS B. Hinz 1974, S. 19, S. Barron, in: *Entartete Kunst*, 1992, S. 9; G. Dünkel, in: *Tendenzen* 1987, S.44.;

⁴⁴ Über Hitlers Kunstgeschmack A. Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt/ Berlin/ Wien 1979, S. 56f.

⁴⁵ A. Rosenberg, *Mythus des 20. Jahrhunderts*, München ¹²1933, S. 300.

⁴⁶ Vgl. K. Backes 1988, S. 90 oder A. Hüneke 1987, S. 8; C. Zuschlag 1995, S. 233 merkt an, daß Dix u. Grosz mit je 5 Arbeiten am häufigsten im Führer zur EK vertreten waren, ebenso Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 115f.

⁴⁷ P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 57. Vgl. zu dieser Thematik auch die Äußerung des expressionistischen Dichters René Schickele: „*Wenn es Goebbels gelingt, unsere Namen von den deutschen Tafeln zu löschen, sind wir tot. Gespenster in der Diaspora, in der wasserarmen Provinz. Schon die nächste Generation wird nichts mehr von uns wissen*“ (R. Schickele, *Werke in 3 Bänden*, hrsg. von H. Kesten, Köln/ Berlin 1959, Bd. 3, S. 1061f.).

und wenn ja, inwieweit es ihm gelungen ist, dies Ziel in die Tat umzusetzen⁴⁸. Eine Frage, die es im Schlußfazit abzuwägen und zu überdenken gilt.

Erkennbare Meinungsverschiedenheiten innerhalb der NS-Reihen bestanden lediglich über die Negation des Expressionismus. Während der sogenannten **'Expressionismuskussion'** bezeichnete Goebbels noch 1931 im NS-Organ *Angriff*, also an profilierter Stelle, die Kunst Noldes und Barlachs als *"genausogut deutsch wie die Stifterfiguren von Naumburg und den Bamberger Reiter"*⁴⁹. Am 12. Dezember 1933 schickte der Propagandaminister Edvard Munch, *"dem großen germanischen Meister"*, zu dessen 70. Geburtstag ein überschwengliches Glückwunschtelegramm. Vier Jahre später, im Juni 1937, veranlaßt er, ganz auf Hitlers strikten Ablehnungskurs eingeschwenkt, die Beschlagnahme von Munchs Werken als *"deutsche Verfallskunst"*⁵⁰. Neben Museumsleitern wie Alois Schardt, der den Expressionismus als germanisch-urdeutsche Ausdrucksform in den Zusammenhang der deutschen Kultur seit der Frühgeschichte stellt - Malerpersönlichkeiten wie Beckmann oder Hofer aber als *"intellektual"* und *"nicht blut- und rauschhaft"* ausklammert -, gehört auf seiten der Verfechter des Expressionismus seit Juni 1933 der NSDStB (Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund) unter Führung von Otto Andreas Schreiber⁵¹. Letzterer organisiert 1933 eine

⁴⁸ Zum drohenden Ende der Moderne J. Willet 1981, S. 221; B. Hinz 1974, S. 19; D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, 41996, S. 113.

⁴⁹ Goebbels im *Angriff* 1931 (zit. nach M. Urban, in: Bildzyklen, 1987, S. 31).

⁵⁰ Telegramminhalt (H.-J. Buderer ²1990, S. 42): *"Eduard Munchs Werke, nordisch-germanischer Erde entsprossen, reden zu mir vom tiefen Ernst des Lebens. Seine Bilder, sowohl die Landschaften als auch die Darstellung von Menschen, sind von tiefer Leidenschaft erfüllt. Munch ringt danach, die Natur in ihrer Wahrhaftigkeit zu erfassen und sie unter rücksichtsloser Verachtung alles Akademisch-Formalen im Bilde festzuhalten. Als kraftvoller, eigenwilliger Geist -Erbe nordischer Natur- macht er sich von jedem Naturalismus frei und greift zurück auf die ewigen Grundlagen völkischen Kunstschaffens...."*; zu Goebbels anfänglichen Sympathien für den dt. Expressionismus C. Zuschlag 1995, S. 44ff. u. insgesamt E. Bramstedt, Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945, Frankfurt 1971; als Goebbels erkennt, daß seine gemäßigte Einstellung nicht durchzusetzen ist, schwenkt er völlig auf Hitlers Kurs ein und erbringt den Beweis seiner Wandlung durch die Inszenierung der EK 1937 auf seine Initiative hin, vgl. Tagebuch zum 5. Juni 1937, in: E. Fröhlich (Hrsg.) 1987, S. 166 u. K. Backes 1988, S. 67; auch Bauer et al. 1993, S. 314.

⁵¹ Schardts Äußerungen nach P. Westheim 1985, S. 36f.; von geplanten Vorträgen zu Neuerungen der Hängung im Kronprinzenpalais kann Schardt nur den ersten Vortrag *"Was ist Deutsche Kunst"* am 10. 7. 1933 halten, dann bekommt er Rede- u. Schreibverbot. Im März 1936 wird er bei der Eröffnung einer Franz Marc-Ausstellung verhaftet, kann aber in die USA entkommen, s. D. Schmidt, In letzter Stunde, Bd.II 1964, S. 246 u. St. Germer, in: B. Brock 1990, S. 26. Zu Schreiber vgl. H. Brenner, Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34, in: VJHZ 10. Jg., Heft 1 (1962), S. 17 - 42, hier s. 21 sowie ausführlich D. Scholz,

Ausstellung mit bereits verfemten Künstlern, die jedoch nach drei Tagen durch den thüringischen NS- Innenminister Frick wieder geschlossen wird⁵². Ähnlich ergeht es der von Schreiber seit Oktober 1933 Mitherausgegebenen Zeitschrift *Kunst der Nation*, die im Frühjahr 1935 von NS-Kulturfunktionären als 'Propagandaforum zur Rettung des Expressionismus' erkannt und verboten wird⁵³.

Kraß und dezidiert gegen die Tolerierung des Expressionismus als völkisch-germanische Kunst stellt sich Alfred Rosenberg, neben Goebbels der zweite wichtige NS-Propagandist. In seinem Buch *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* beschreibt er 1930 expressionistische Kunstwerke als *"bastardische Ausgeburten, erzeugt von geistiger Syphilis und malerischem Infantilismus"*. Speziell den von Goebbels gelobten Nolde lehnt Rosenberg ab als *"negroid, pietätlos, roh und bar jeder innerer Formkraft"*⁵⁴.

2.4 Die Position Hitlers

Seit 1933 hat Hitler in den ersten Reden auf den Reichskulturtagen der Partei in zunehmend schärferem Ton seine persönliche - und damit die zu allgemeiner Gültigkeit zu bringende - Wertmaxime für den Bereich kultureller Tätigkeit geäußert: *"Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß Nichtskönnner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen. ... das eine wissen wir, daß unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen. Entweder waren die Ausgeburten ihrer damaligen Produktion ein wirkliches inneres Erleben, dann gehören sie als*

Otto Andreas Schreiber, die 'Kunst der Nation' und die Fabrikausstellungen, in: E. Blume/ D. Scholz (Hrsg.) 1999, S. 92 - 108.

⁵² 33 Künstler wurden in der NSDStB-Ausstellung gezeigt, s. mit Namensliste den Aufsatz von A. Hüneke, Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als "deutsche Kunst" 1933, in: Zwischen Widerstand u. Anpassung, S. 51 - 53.

⁵³ M. G. Davidson, Bd. 1, 1988, S. 13f. Schreiber kann, nachdem er als Mitarbeiter für die Organisation KdF ein wenig in den Hintergrund getreten ist, weiter sog. 'Fabrikausstellungen' mit z.T. auch verfemten Künstlern organisieren, die jedoch ohne Öffentlichkeit, ohne Presse, ohne Bekanntgabe von Ort u. Termin streng intern stattfinden mußten, s. R. Zimmermann, Expressiver Realismus, ²1994, S. 142; E. Piper 1983, S. 17.

Gefahr für den gesunden Sinn unseres Volkes in ärztliche Verwahrung, oder es war dies nur eine Spekulation, dann gehören sie wegen Betruges in eine dafür geeignete Anstalt. ..."⁵⁵. Die zu diesem frühen Zeitpunkt bereits dezidiert festgeschriebene Einstellung konnte denjenigen, der sich mit Hitlers Ansichten durch die Lektüre von *Mein Kampf* auseinandergesetzt hatte, kaum überraschen. Schon hier spricht Hitler von den *"krankhaften Auswüchsen irrsinniger und verkommener Menschen, die wir unter dem Sammelbegriff des Kubismus und Dadaismus seit der Jahrhundertwende kennenlernten"* sowie von der Aufgabe *"der Staatsleitung, zu verhindern, daß ein Volk [dadurch] dem geistigen Wahnsinn in die Arme getrieben wird"*⁵⁶.

Spätestens mit dem Verbot des Deutschen Künstlerbundes 1936 und Hitlers Hetzrede zur Eröffnung der *Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung* vom 18. Juli 1937 ist jegliche Expressionismuskussion innerhalb der NS-Reihen zugunsten der Ablehner entschieden. Mit deutlichen Worten verwirft Hitler in der langen, wütenden Rede nahezu die gesamte Moderne als *"jammervolle Produkte und Schmieragen"*. An einem Kulminationspunkt skizziert er drastisch, wie gegen wertlose Kunst vorzugehen ist: *"Entweder diese sogenannten 'Künstler' sehen die Dinge wirklich so, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustandegekommen sind. In einem Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartig grauenhafter Störungen zu unterbinden. Oder aber sie glauben selbst nicht an die Wirklichkeit solcher Eindrücke, ... dann fällt so ein Vorgehen in das Gebiet der Strafrechtspflege. ... Wir werden von jetzt ab einen*

⁵⁴ A. Rosenberg im 'Mythus', München ¹²1933, S. 300 zum Impressionismus, ebd. S. 299 u. 301 zum Expressionismus; zu Nolde im *VB* vom 7. Juli 1933 (zit. nach der Wiedergabe bei J. Wulf 1989, S. 46ff.).

⁵⁵ Hitlers 1. Kulturrede am 1. 9. 1933 auf dem Nürnberger Parteitag, erschienen in den *NS-Monatsheften* Oktober 1933, S. 441f. (zit. nach D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 275); in der Parteitagsrede im September 1934 in Nürnberg (erschienen im *VB* vom 7. 9. 1934) übt Hitler dann auch an der 'völkischen' Kunstrichtung Kritik = Rosenberg, denen gegenüber er die Jahre zuvor noch taktische Zurückhaltung geübt hatte; s. auch W. Alff ²1973, S. 130.

⁵⁶ A. Hitler, *Mein Kampf*, München 1925, S. 282ff.; auch im Parteiprogramm der NSDAP von 1926 ist vorgesehen unter Punkt -23- Aufforderung zum Kampf gegen zersetzende Richtungen in bildender Kunst und Literatur (K. Backes 1988, S. 42).

unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung"⁵⁷.

2.5 Reaktion der 'Diffamierten'

Wie sehen, so muß man angesichts dieser rigorosen Vernichtungspläne fragen, die Reaktionen der betroffenen Künstler aus?

Sofort nach der Hitlerrede vom Juli 1937 entschließt sich beispielsweise Max Beckmann, mit seiner Frau ins Exil nach Holland zu gehen. Er repräsentiert mit seiner Flucht aus Deutschland die Möglichkeit der **äußeren Emigration**. Eine Möglichkeit, die viele Hellsichtige - George Grosz, Paul Klee, Jankel Adler, Gert Wollheim, Wieland Herzfelde, John Heartfield, um nur einige zu nennen - nach der Machtergreifung vom Januar 1933 wahrnehmen.

Andere - wie Otto Dix, Käthe Kollwitz, Otto Nagel, Ernst Barlach, Oskar Schlemmer, Karl Hofer, Otto Pankok - wählen die Möglichkeit der **inneren Emigration**⁵⁸. Das heißt sie bleiben trotz Diffamierungen, Verfolgung, Überwachung, Berufsverbot in Deutschland.

Beide Rückzugsvarianten sind, wie im folgenden zu beobachten sein wird, schwer zu bewältigen. Sie beinhalten völlige Veränderung der Lebensumstände und Arbeitsgewohnheiten, bedeuten Arbeit im verborgenen, weil Berufsverbot besteht, ohne Öffentlichkeit, weil Ausstellungsverbot verhängt ist, Arbeit im wesentlichen ohne Publikum, ohne Käufer - und daraus resultierend schlechte finanzielle Verhältnisse.

Einige Intellektuelle und Künstler können die unmenschlichen Verhältnisse so wenig verkraften oder fühlen sich von der NS Verfolgung so stark bedroht, daß sie letztlich wie Kurt Tucholsky 1935, Ernst Ludwig Kirchner 1938, Ernst Toller 1939, Carl Einstein 1940, Walter Benjamin 1940, Walter Hasenclever

⁵⁷ Zit. nach der Wiedergabe der Rede bei P.-K. Schuster ⁵1998, S. 242 - 252, hier S. 250f. Hitler spricht immer wieder pauschal von "*moderner Kunst*", dezidiert nennt er an einer Stelle (S. 244) "*Kubismus, Dadaismus, Futurismus, Impressionismus*", alles andere fällt wohl sowieso unter die Belange 'jüdisch, bolschewistisch' und muß, da besonders unliebsam, nicht eigens genannt werden; daß der Expressionismus gemeint ist, zeigt wiederholtes Eingehen auf verzerrte ('Augenfehler'), unnatürliche Menschendarstellung.

⁵⁸ Die Begrifflichkeit innere/äußere Emigration war bereits in den 30er Jahren zur Differenzierung üblich, vgl. den Aufsatz von R. Grimm, Innere Emigration als Lebensform, in: R. Grimm/ J. Hermand (Hrsg.), Exil und innere Emigration, Frankfurt 1972, hier auch zur ab 1945 einsetzenden Debatte, ob innere Emigranten als Mitläufer anzusehen sind - so die allzu rigorose Position von Thomas Mann.

1940, Ernst Weiß 1940, Stefan Zweig 1942, Bruno Gimpel 1943 oder Erich Ohser-Plauen 1944 Selbstmord begehen.

Bewundernswert ist, wie viele Künstler trotz aller Hemmnisse und vehementer Ablehnung die Kraft aufbringen, weiterzuarbeiten, einzelne Stationen ihres Schicksals künstlerisch zu dokumentieren und der Isolation den Wert ihres Schaffens entgegenzusetzen. Sogar in Internierungs- und Konzentrationslagern verspüren Künstler ein Bedürfnis, das tägliche Grauen in den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln zu fassen, zu verarbeiten und zur Mahnung für die Nachwelt festzuhalten⁵⁹.

Eine Notiz des aufgrund seines Verhaltens während der NS-Jahre fragwürdigen Emil Nolde zeigt, warum Problembewältigung und Selbstreflexion sowie Auseinandersetzung mit den äußeren Gegebenheiten und mit der eigenen schöpferischen Tätigkeit in den Arbeiten der Künstler verstärkt ihren Niederschlag finden. Von Anfang an steht Nolde den NS-Ideologien nahe und gibt mit der unberechtigten Denunziation des Malers Max Pechstein als Juden ein unrühmliches Beispiel für die Verunsicherung und Unsolidarität, die, wie allenthalben, auch in Künstlerkreisen herrschte. Dennoch trifft Nolde die NS-Verfolgung gründlich: 1052 Arbeiten werden beschlagnahmt, davon siebenundzwanzig in der *Entarteten Kunst* ausgestellt. 1941 wird er aus der RKK ausgeschlossen und erhält Berufsverbot. An seinem Zufluchtsort Seebüll entstehen von 1938 - 45 mehrere hundert kleiner Aquarelle. Zu diesen von ihm wegen des Malverbots so genannten "*ungemalten Bildern*" notiert der Künstler tagebuchähnliche "*Worte am Rande*", dort heißt es: "*Früher malte ich im Glück des sprudelnden Müssens. Heute gedrängt vom Trieb nach Betätigung. Den Kopf jedoch trage ich hoch und nur Euch, meine kleinen Blättchen, anvertraue ich mein Leid, meine Qual, meine Verachtung*"⁶⁰.

⁵⁹ Dazu M. S. Costanza, *Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos*, München 1983.

II. MALEREI

1. Künstler der inneren Emigration

*"In mir schrie es nach knatternden Fernen
und den Posaunenstößen künftiger Katastrophen.
Mußte ich nicht auf meine Selbstporträts immer Blutrinnale hineinmalen
und zerfressene Wunden ?"*

Ludwig Meidner⁶¹

1.1 Auswahlkriterien

Die Gruppe der Künstler in der 'Inneren Emigration' konstituiert sich aus denen, die trotz Verfemung und Ablehnung durch die NS Kunstpolitik eine Flucht aus dem Heimatland ablehnen. Um den NS Repressalien zu entgehen, ziehen sie sich entweder innerhalb Deutschlands auf abgelegene Landsitze, in kleine Dörfer zurück, wechseln ab und zu den Aufenthaltsort, um schlechter faßbar zu sein oder versuchen aus gegenteiligen Überlegungen heraus in der Anonymität der Großstadt unterzutauchen.

Als zugehörig zur Gruppe der 'Inneren Emigration' wären mit Selbstbildnissen aus der Zeit des NS Regimes, neben den im folgenden exemplarisch Vorgestellten, Maler wie Friedrich Karl Gotsch (Selbstbildnisse 1937, 1945), der Karlsruher Artur Graf (Selbstbildnis 1942), Karl Völker (Selbstbildnis 1935) oder Willi Küppers (Selbstbildnis 1935) zu erwähnen, die aber aufgrund der divergierenden Qualität ihrer künstlerischen Leistungen oder weniger interessanter Selbstbildnisfacetten hier ausgespart wurden. Als Sonderfall ausgeblendet wurde auch Alexej von Jawlensky mit seinen beeindruckenden späten Selbstbildnissen (beisp. Selbstbildnis vom 3. Januar 1938), die im Gegensatz zu den abstrahierten Meditationen ganz naturalistisch gestaltet sind. Jawlensky ist in den letzten Lebensjahren mit zunehmenden Lähmungserscheinungen konfrontiert und kann schließlich das Bett nicht mehr

⁶⁰ Zu Nolde M. Urban, in: Bildzyklen, 1987, S. 30 - 52, hier S. 36 Zitat vom 30.10.1944; zur Zwiespältigkeit Noldes im NS ausführlich W. Jens, Von deutscher Rede, München/Zürich 1983, S. 192 - 216.

⁶¹ Ludwig Meidner, Septemberschrei: Hymnen - Gebete - Lästerungen, Berlin 1918, S. 6-7.

verlassen⁶². Die Auseinandersetzung mit diesem Schicksal dürfte die Auswirkungen der NS Repressionen überwiegen.

1.1.1 Otto Dix

Otto Dix bleibt während der Dauer des NS-Regimes in der inneren Emigration in Deutschland, obwohl er das mit Hitler und seinen Parteigenossen hereinbrechende Unheil aufkommen sieht und sofort nach der NS-Machtergreifung von Säuberungsmaßnahmen betroffen ist. Daß Dix zeitig ahnt, was aus den politisch maroden Verhältnissen des Weimarer Systems mit wachsendem Zulauf für Extremparteien entstehen kann, erweist sein **Selbstbildnis mit Glaskugel** von 1931 [Abb. 1]⁶³.

Dieses Selbstbildnis ist entstanden während der Arbeit am **Kriegstriptychon** (1929-32), auf dessen rechtem Flügel sich Dix ebenfalls selbst, einen verwundeten Kameraden schleppend, darstellt⁶⁴. Während Dix hier voller Qual und Entsetzen im Blick, abgekämpft, dem Betrachter eindringlich - in der Mitteltafel des Triptychons fast unerträglich - die Gräuel des vergangenen Weltkrieges vor Augen führt, scheint er, eingeholt von den alarmierenden Entwicklungen, die mit dem Heraufziehen des Faschismus in Deutschland, Italien und Spanien offenbar werden, sich verpflichtet zu fühlen, vor neuem Größenwahn und Kriegseifer zu warnen. Diesen Sachverhalt verdichtet

⁶² Dazu der Künstler in seinen Lebenserinnerungen 1936: „*Seit 1936 leide ich an einer sehr schmerzlichen Krankheit ..., die von Jahr zu Jahr schlimmer wird. Und allmählich sind meine Arme und Hände steif und krumm geworden, und ich leide an schrecklichen Schmerzen. ... Da ich gefühlt habe, daß ich in Zukunft infolge meiner Krankheit nicht mehr werde arbeiten können, arbeitete ich wie ein Besessener ...*“ (zit. nach C. Weiler, Alexej Jawlensky, Hanau 1970, S. 120).

⁶³ Tempera und Öl auf Holz, 100 x 80 cm, Museum Ludwig, Köln.

Dix hatte schon früh mit Ablehnung seitens völkisch-nationaler Kreise zu tun, beisp. war kurz nach der Entstehung **Der Schützengraben** vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum angekauft worden. Obwohl Max Liebermann in einem offenen Brief den Kölner Ankauf verteidigt und das Bild von Dix in der Herbstausstellung der Akademie 1924 in Berlin zeigt, macht der Kölner Oberbürgermeister auf öffentlichen Druck hin - besonders von seiten der Offiziersvereine - den Kauf rückgängig. Nach 1933 wurde das Gemälde von den Nazis beschlagnahmt und zerstört (vgl. im AK Max Liebermann. Jahrhundertwende, 1997, S. 69 u. Schmalhausen 1994, S. 27 mit Abdruck des Liebermann-Briefes sowie W. Schröck-Schmidt, Der Schicksalsweg des Schützengrabens, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 159 - 164 und D. Crockett, The Most Famous Painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair, in: Art journal, Vol. 51 (1992), S. 72 - 80). 1923 strengte man gegen Dix in Darmstadt und Berlin Prozesse wegen 'Verbreitung unzüchtiger Darstellungen' an, s. D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 52ff., D. Schmidt wie oben, S. 274f.

⁶⁴ **Kriegstriptychon**, Tempera und Öllasuren auf Leinwand über Holz, Flügel je 204 x 102 cm, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden; Abb. Nr. 72, S. 110f. bei D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983.

folgende Äußerung von Dix zu seiner Arbeit am Kriegstriptychon: *"... In dieser Zeit übrigens propagierten viele Bücher ungehindert in der Weimarer Republik erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff, die in den Schützengräben des 1. Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren. Die Menschen begannen zu vergessen, was für entsetzliches Leid der Krieg ihnen gebracht hatte. Aus dieser Situation heraus entstand das Triptychon. ... Ich wollte also nicht Panik und Angst auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit eines Krieges vermitteln und damit die Kräfte der Abwehr wecken"*⁶⁵.

Zurückkommend auf das **Selbstbildnis** von 1931 ist demnach die links im Vordergrund platzierte Glaskugel nicht nur Demonstration des virtuosens Beherrschens der altmeisterlichen Lasurtechnik. Sie ist zu verstehen als Symbol einer seherischen Gabe, gleich der Kristallkugel eines Wahrsagers, der durch dieses Utensil die Ereignisse der Zukunft voraussagen vermag.

Während insgesamt der tektonische Aufbau des Selbstbildes und die enge, fast gedrängt wirkende Einbindung der Figur in den Bildraum auffällt, lenkt Dix den Hauptfokus durch die kunstvoll inszenierte Anordnung in Rautenform auf das subtile Beziehungsgeflecht zwischen Blick, Händen und Glaskugel. Die Betonung des ikonographischen Zusammenhangs von künstlerischer Tätigkeit und Glaskugel könnte darauf hindeuten, daß Dix spezifisch in ihr und durch sie seine seherischen Fähigkeiten, sein Vorausahnen zukünftiger Entwicklungen begründet sieht⁶⁶. So wird dies Selbstbildnis zum Manifest von Dix' Selbstsicht als aufmerksam-kritischem, wahrnehmungsbereitem Künstler.

Den kritischen Blick des Selbstbildnisses von 1931 behält Dix in den nächsten Selbstdarstellungen bei, und er hat allen Grund dazu⁶⁷. Drei Monate nach der Machtergreifung teilt Richard Müller, der neue Rektor der Dresdner Kunstakademie, dem Reichskommissar von Killinger beflissentlich mit, Dix

⁶⁵ Vgl. D. Schubert wie oben, S. 105, ders., in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 273; ferner zum **Kriegstriptychon** den Aufsatz von D. Scholz ebd., S. 260 - 67, hier S. 261 das Dix-Zitat aus einem Interview vom Dezember 1964 im *Neuen Deutschland* in: D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 106.

⁶⁶ Dazu D. Schuberts Formulierung von Dix als 'artifex vates', Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 105; ders. auch in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 273. Zum Begriff des 'artifex vates' ausführlich Kurt Badt in seinem Aufsatz von 1943, Artifex vates und Artifex rhetor, in: Kurt Badt, Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze hrsg. von L. Dittmann, Köln 1968, S. 39 - 83. Vgl. zur Interpretation insgesamt auch O. Peters 1998, S. 71ff.

⁶⁷ Als Beisp. sei eine Silberstiftzeichnung von 1933, 38 x 30 cm, Privatbesitz angeführt, Abb. bei D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 131. Zum folgenden D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 106.

'würde - auftragsgemäß - sofort aus dem Lehramt entfernt, wenn er aus Gera zurückkäme'; auf der Akte 'Dix' befindet sich die Randnotiz von Killingers *"lebt denn das Schwein immer noch"*⁶⁸. Gegen die am 8. April 1933 erfolgte fristlose Entlassung aus dem Lehramt erhebt Dix Einspruch. Zur Antwort erhält er vom sächsischen Innenministerium die Erklärung, seine Bilder würden *"das sittliche Gefühl auf das schwerste verletzen und damit den sittlichen Wiederaufbau gefährden"* und den deutschen *"Wehrwillen beeinträchtigen"*⁶⁹.

Die NS-Position gegenüber der Person Dix sowie gegenüber seiner Kunst ist damit hinreichend formuliert.

Dementsprechend bilden Dix' Werke, insbesondere seine Kriegsdarstellungen (die Mappe von 1924), eine der bevorzugten Demonstrationsobjekte der Nazis für die Evidenz des propagierten 'Kunstverfalls' vor 1933. Von Beginn der Feme-Ausstellungen an finden sich nahezu ausnahmslos Arbeiten von Dix vertreten: in der Mannheimer, Chemnitzer und Breslauer Präsentation ebenso wie in der Nürnberger *Schreckenskammer*, im Stuttgarter Kronprinzenpalais und in der von Gauleiter Walter Gasch zusammen mit Richard Müller organisierten Schau im Lichthof des Dresdner Rathauses⁷⁰. Zu letzterer ist überliefert, daß die im Mittelpunkt stehenden Dix'schen **Kriegskrüppel** von 1920 sowie der **Schützengraben** von 1923 heftige Kritik auslösten und der ehemalige Dix-Schüler Curt Querner wegen mutiger Verteidigung des Werkes von der Stelle weg verhaftet wurde⁷¹. Das Negativ-Beispiel Dix beherrscht auch die Rezension zur Ausstellung, die Dix' ehemaliger Lehrer Richard Müller unter dem Titel *Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst* im *Dresdner Anzeiger* vom 23. September 1933 veröffentlichte: *"Welch schwere Schuld haben manche Leute auf sich geladen, als Sie ausgerechnet diesen Mann als Lehrer an die Kunstakademie beriefen und so die Jugend jahrelang seinem*

⁶⁸ U. Rüdiger (Hrsg.), Otto Dix. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, München/ Berlin 1996, S. 38; H. Kinkel, Die Toten und die Nackten. Beiträge zu Dix, Berlin 1991, S. 64.

⁶⁹ Abdruck des Kündigungsschreibens beisp. bei A. Hofmann, Künstler auf der Hörri, 1989, S. 57; zur schnellen Entlassung u. entschiedenen Ablehnung von Dix in NS-Kreisen dürften auch die Mitgliedschaft einiger seiner Studenten in KPD u. ASSO sowie eigene Verbindungen zur oppositionellen *Novembergruppe* ein übriges getan haben (s. auch R. Beck 1993, S. 143).

⁷⁰ Dazu in Dresden - Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste, hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 1990, S. 322.

⁷¹ Siehe L. Fischer 1981, S. 100, D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 273f.; Querner-Werkverzeichnis 1984, S. 462.

vergiftenden Einfluß aussetzen, einer Tätigkeit, der durch seine Entlassung im Frühjahr dieses Jahres ein wohlverdientes Ende bereitet worden ist."⁷²

Im Mai 1933 formuliert Dix seinen 'freiwilligen' Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste, in die er erst 1931 berufen worden war, mit dem lakonischen Satz an den Präsidenten Max von Schillings *"Ihren Anregungen folgend trete ich hiermit aus der Preußischen Akademie der Künste aus. Otto Dix, Maler"*⁷³. In der Folgezeit zieht sich der Künstler in sein Dresdner Atelier zurück. Hier entstehen in Verarbeitung der zwischen Ärger und Zukunftssorgen schwankenden Stimmung **zwei Selbstbildnis-Zeichnungen** [Abb. 2 und 3]⁷⁴.

Beinahe als grafisches Pendant zum **Selbstbildnis mit Glaskugel** zeigt sich Dix in der ersten Zeichnung im weißen Malkittel bei der Arbeit. Entsprechend der angewandten Technik ist es, statt der Arbeit mit Pinsel und Palette an der Staffelei, das Zeichnen mit dem Skizzenblock auf den Knien. Im Gegensatz zu der agilen Spannung, die in früheren Selbstbildnissen zumeist Dix' Körperhaltung charakterisierte, wirkt er hier vorsichtig zurückgenommen und müde. Haltung und Mimik sprechen dafür, daß neben der Dokumentation zeichnerischen Arbeitens die Verhaltensweisen infolge der zurückliegenden NS-Maßnahmen, ein In-sich-Hineinhorchen und skeptisches Abwarten, Thema der Darstellung sind.

Anders das Blatt, das von Dix selbst mit *"Juli 1933"* datiert ist. Kurz nach dem Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste vom Mai dieses Jahres offenbart Dix mit den verschatteten, stark verengten Augen und den darüber ärgerlich zusammengezogenen Brauen, einiges von der Wut, die er mit dem zynisch formulierten Austrittsschreiben so kühl zu überspielen mußte.

Daß die diffamierenden NS-Aktionen gegen den Künstler Isolation sowie Schwierigkeiten im Verkauf von Arbeiten nach sich ziehen, zeigen Dix' Vorhaltungen gegenüber dem befreundeten Galeristen Karl Nierendorf im Sommer 1933: *"Dir kann ich leider auch nicht den Vorwurf ersparen, daß Du auch oft über meine 'zu zahmen' Bilder gemeckert hast. Es wäre gut, wenn Du*

⁷² Vgl. Brenner 1963, S. 176 u. D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 213.

⁷³ Abdruck bei Brenner 1972, S. 124, Dokument 97.

⁷⁴ 1) Silberstiftzeichnung, 58, 3 x 47, 2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin; dazu im AK Dix Handzeichnungen, 1968, S. 55. 2) Bleistiftzeichnung, 26, 3 x 16, 1 cm, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen.

überhaupt nicht auf Publikum und Smok hörst. Ich kümmere mich auch nicht drum und gehe meinen Weg bestimmungsgemäß"⁷⁵.

Bald nach dieser Äußerung beginnt im Herbst der Rückzug von Dix in die innere Emigration, zunächst nach Schloß Randegg bei Singen nahe der Schweizer Grenze, Besitz des Schwagers Dr. Hans Koch.

Hier stellt er sich **1934** wieder selbst in einem Gemälde dar: Das **Selbstbildnis mit den Söhnen Ursus und Jan** [Abb. 4] zeigt Dix vor dem ländlichen Hintergrund, der seine Zuflucht geworden ist, und der in der Folge auch sein künstlerisches Schaffen bestimmt⁷⁶. Ein Vergleich mit dem **Selbstbildnis mit Jan** [Abb. 5] von **1930**, der sich aufgrund der Ähnlichkeit der Sujets anbietet, läßt die Veränderungen deutlich zutage treten⁷⁷. Die triumphale Pose, das selbstsichere, agile Auftreten von 1930 ist einer matten, zusammengesunkenen Haltung gewichen, die Ausstrahlung ist ohne Elan, der Gesichtsausdruck besorgt. Trotzdem der Künstler durch die bitteren Erfahrungen äußerlich erkennbar gezeichnet ist, versucht er doch als Vater seinen Söhnen Schutz und Trost zu bieten. So wie Dix schützend hinter seinem älteren Sohn, steht hinter ihm die dichte große Tanne⁷⁸. Die Hintereinanderstaffelung der Personen vor der Schutz gewährenden Tanne könnte im übertragenen Sinne auf Dix' Hoffnung deuten in der ländlichen Abgeschiedenheit Ruhe vor neuerlichen NS-Schickanen zu finden. Der Künstler zeigt sich selbst in kuttonartig einfachem Gewand, das besonders in der Schnürung durch eine grobe Kordel

⁷⁵ Brief von Mitte August aus Dresden - der Ausdruck 'zu zahm' ist natürlich ironisch gemeint (zit. nach D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 206); als bestätigendes Beisp. für Vorhaltungen in dieser Richtung sei die Haltung Ludwig Justis angeführt, der zu Dix' Entlassung in einem Brief vom 26. 4. 1933 bemerkt: "...Es wundert mich nicht, daß die jetzige Regierung an vielem Anstoß nimmt, daß Sie in der Öffentlichkeit gebracht haben. Auch mir waren solche Bilder abschreckend. Auch Ihre Stellung zum Krieg habe ich bedauert...Ich verstehe, daß man im Augenblick über jene Werke nicht hinwegkommt, da sie einem Wichtigen Ziel der neuen Regierung zuwiderlaufen..." (zit. nach AK Von Dada zum Bildersturm (ohne Seitenangaben), ²1992, zum Jahr 1933 dritte u. vierte Seite); Justi selbst wird - trotz der NS-nahen Tendenzen im obigen Brief - nur wenig später am 1.7.1933 von seinem Amt als Direktor der Berliner Nationalgalerie beurlaubt u. letztlich ganz 'in den Ruhestand' versetzt.

⁷⁶ Das Originalgemälde - Tempera und Öllasuren auf Holz, 170 x 100 cm - ist verbrannt, es haben sich aber Vorstudien erhalten, z.B. eine Pinselzeichnung mit Weißhöhlungen im Wallraf-Richartz-Museum, Köln; vgl. zur Interpretation D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 122f. u. F. Löffler ⁶1989, S. 110.

⁷⁷ Das **Selbstbildnis mit Jan** ist Mischtechnik auf Holz, 119 x 90 cm, Privatbesitz.

⁷⁸ Zur Wichtigkeit des Baummotivs bei Dix in den Jahren der inneren Emigration vgl. M. Schuppli 1995, S. 27ff. Der antromorphisierende Charakter seiner Baumdarstellung sowie seiner Landschaften im allgemeinen ist besonders evident bei der **Lärche im Engadin**, 1938, Mischtechnik auf Holz, 105 x 72 cm, Privatbesitz.

in der Taille einen mönchischen Habitus aufweist und daher Assoziationen an die Waldeinsamkeit eines Eremiten aufkommen läßt.

Zieht man den Verlust der gewohnten städtischen Umgebung sowie die zunehmend rarer werdenden Präsentationsmöglichkeiten für seine Werke in Betracht, so befindet sich Dix tatsächlich in einer vergleichbaren Situation. Zwar war er nach neuen Erkenntnissen nicht mit Ausstellungsverbot belegt⁷⁹, jedoch müssen seine Freiräume deutlich eingeschränkt gewesen sein. Im März 1934 schreibt er vorwurfsvoll an Nierendorf: *"...Du scheinst es auch mit der Angst zu haben, da Du mich nicht mehr geschlossen ausstellen kannst. Aber mir ist es egal, ganz egal"*⁸⁰.

Die psychische Belastung sowie die angespannte finanzielle Lage erhellt weiterhin ein Brief an den New Yorker Kunsthändler Israel Ber Neumann vom 20. Juni 1934: *"Du wirst wissen, daß ich am 8. April durch die nationale Regierung entlassen worden bin, ohne Pension. Als Grund wurden meine Kriegsbilder angegeben, die geeignet seien, den Wehrwillen des Volkes zu untergraben. ... Wenn man jetzt arbeitet, ist es, als ob man für ein künftiges Jahrhundert arbeitet; allen offiziellen Heutigen ist man ein Scheul und Greul. Wir leben unter äußerst kümmerlichen Umständen sozusagen von der Hand in den Mund und ich habe fortwährend Sorgen. ... Die Verkäufe und Aufträge haben seit nunmehr einem Jahr gänzlich aufgehört. Es wird wahrscheinlich auch in den nächsten 10 Jahren nicht besser werden"*⁸¹.

In der folgenden Zeit gestaltet Dix primär, sicher auch um etwas verkaufen zu können, vordergründig harmlose biblisch-christliche Themen, die allerdings, wie beispielsweise der **Heilige Christophorus** - einer der vierzehn Nothelfer, der Gott diene, indem er Pilger über einen reißenden Fluß brachte -,

⁷⁹ Wie Peters 1998, S. 127 darlegt, kann Dix aufgrund seiner Mitgliedschaft im Dt. Künstlerbund und somit der automatischen Übernahme als Mitglied in die RKK nach 1933 nicht mit einem offiziellen Ausstellungsverbot belegt gewesen sein. Daß Dix Mitglied der RKK war, zeigt ein Schreiben von Lenk an Herrn Dr. Balke vom 9. Februar 1937: *"... Ich möchte Sie aber darauf aufmerksam machen, daß Otto Dix in Hemmenhofen (er ist Mitglied der Reichskulturkammer) sehr schöne Landschaften vom Hegau und vom Bodensee hat"* (Peters 1998, S. 129).

⁸⁰ Briefzitat nach D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 206).

⁸¹ Hierzu D. Schubert ⁴1996, S. 110; (zit. nach D. Schmidt wie oben, S. 207).

zeitdeutenden Charakter besitzen können, gegenüber der früheren deutlich-drastischen Bildsprache aber jetzt subtil verschlüsselt sind⁸².

Weiterhin malt Dix zusammen mit dem befreundeten Franz Lenk Landschaften - es entstehen in den Jahren 1933 - 45 rund 150 gemalte und noch mehr gezeichnete Landschaften - in altmeisterlicher Manier, die in Kolorit, technischem Detail und Atmosphäre an Altdorfer und die Donaueschule, teilweise an die Romantiker Friedrich und Schinkel erinnern⁸³. Wie die biblischen Themen können auch Dix' Landschaften versteckte Zeitkritik enthalten⁸⁴.

⁸² Vgl. dazu Dix' Bemerkung in einem Brief an Lenk 1937 (o. genauere Datierung): *"Schließlich will ich ja nicht den Leuten den Spaß machen, vor ihren Augen zu verhungern..."* (zit. nach A. Strobl, in: Kunstchronik 6 (1992), S. 246).

⁸³ Zur gemeinsamen Arbeit Dix/ Lenk S. Thesing, Franz Lenk, Recklinghausen 1986, S. 35ff. Zu Zahlenangaben und Orientierung von Dix' Landschaften der 30er Jahre ausführlich M. Schuppli, in: Otto Dix. Landschaften 1933-45, 1995, S. 22ff. O. Peters 1998, S. 141 spricht in Bezug auf Dix' Landschaften der 30er Jahre von einer 'Übernahme der politischen Ikonographie der Romantik'. Er beruft sich auf die politische Interpretation der Malerei von C. D. Friedrichs durch Willi Wolfradts Buch, C. D. Friedrichs und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924. Der gleiche Autor veröffentlichte im selben Jahr eine Dix-Monographie (Leipzig 1924). Vorbild für Dix sei die Allegorisierung der Landschaft bei Friedrich und Ruisdael.

⁸⁴ Dazu D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 279 mit entsprechenden Querverweisen zu Christophorus- und Bibelthemen, ebd. zur Deutung der Landschaften. Die Dix-Landschaften finden auch durchaus private Käufer.

Bezüglich der religiösen und landschaftlichen Darstellungen ist eine regelrechte Diskussion in Forschungskreisen darüber ausgebrochen, ob in Dix' Reaktion des Ausweichens in bisher kaum beachtete Themen, verbunden mit dem Wechsel in altmeisterliche Technik, NS-Anpassungstendenzen zu unterstellen seien. Dazu ist zunächst zu fragen, warum diese Diskussion ausgerechnet auf Dix gemünzt wird, denn mit Grosz oder Schlichter, Hubbuch und Felixmüller wären Künstler mit ganz ähnlichem Verhalten anzuführen, so daß eine Änderung in thematischer und stilistischer Hinsicht als durchaus gängige Reaktion 'innerer Emigranten' infolge des NS-Drucks gesehen werden kann, die einer antifaschistischen Gesinnung nicht entgegenstehen muß. Darstellungen, die, wie die von Lutz Tittel, Dix -neu gesehen, in: Die Friedrichshafener Sammlung, 1992, S. 47-63, in der Nachfolge von O. Conzelmann, Der andere Dix, Stuttgart 1983 an einer Entpolitisierung von Dix arbeiten, empfinde ich in ihrer abwiegelnden Polemik und wegen des tendenziösen Vokabulars als wenig wissenschaftlich und nicht zutreffend. Gegen die Position von Tittel bemerken Eva Karcher, Otto Dix, Köln 1988, S. 195ff., H. Olbrich 1990, S. 335 sowie R. Beck, in: Otto Dix, 1999, S. 125ff. u.a., daß das Aufgreifen altmeisterlicher Techniken den Aspekt der Tarnung oppositioneller Inhalte einbeziehen kann. In diese Richtung zielt auch Olaf Peters 1998, S. 71 u. S. 119ff. der anmerkt, daß Dix' Widerstandspotential in den Arbeiten der 30er und 40er Jahre in Form einer stilistischen subversiven Affirmation bis heute unterschätzt ist; vgl. auch den Kommentar des emigrierten Kunstkritikers Paul Westheim in einem Brief aus Paris an Georg Schmidt (Basler Kunst-museum) vom 19. 7. 1939: *"Es ist mir in den letzten Wochen zu Ohren gekommen, Dix sei -aus Protest, wie zur Zeit viele Intellektuelle im Dritten Reich!- katholisch geworden. Er hat mehrere Christophorus-Bilder gemalt und ist jetzt dabei, eine 'Versuchung des Hl. Antonius' zu malen. D.h. das, was er sich im Kriegsbild abreagiert hat, versucht er jetzt -getarnt- in einer Versuchung des Antonius abzureagieren..."* (zit. nach D. Schubert, in: M. Rüger 1990, S. 154 u. in: Dix zum 100. Geb., 1991). Zur durchaus üblichen Bezugnahme auf alte Meister wie Bosch, Grünewald, Goya zum Ausdruck oppositioneller Inhalte vgl. Ingrid Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991; auch die Alten Meister hatten zu ihrer Zeit in ihren Gemälden Kritik ausdrücken wollen, ist es daher nicht

Die Landschaften vom Sommer 1934 sowie einige unverfängliche Porträts kann Dix gemeinsam mit Franz Lenk in der Galerie Nierendorf in Berlin im Januar/ Februar 1935 ausstellen. Bezüglich der Publikumsresonanz dieser Ausstellung äußert sich Nierendorf am 6. Februar gegenüber Dix zufrieden: *"... Bisher habe ich außer von Herrn Möller und einigen prinzipiellen Gegnern keine Ablehnung erfahren. ... Daß gegen die ausgestellten Bilder kein Mensch in der Welt etwas einwenden kann, ist natürlich klar; aber viele verbinden mit dem Namen Dix die Vorstellung eines wüsten Kommunisten und Bürgerschrecks"*⁸⁵.

Nur wenig später bewahrheiten sich mit der Verhinderung einer geplanten Präsentation in Danzig die von Nierendorf angedeuteten Bedenken. Dix kann nach 1935 in Deutschland nicht mehr offiziell ausstellen⁸⁶.

Als nur nicht rechtzeitig verhindertes Zwischenspiel auszunehmen ist die Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* (Dix ist Mitglied und mit einem Gemälde in der Ausstellung vertreten) im Olympiajahr 1936 in Hamburg, die nach zehn Tagen am 31. Juli durch Erlass von Goebbels und Ziegler geschlossen und in deren Folge der Künstlerbund im Oktober aufgelöst wird⁸⁷.

legitim, sie in einer Zeit, da eindeutige öffentliche Kritik lebensgefährlich war, zum Vorbild zu nehmen ?

⁸⁵ Zit. nach L. Fischer 1981, S. 103, ders. S. 106 auch zum folgenden u. D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 275. Auch mit altmeisterlicher Technik u. unverfänglichen Motiven wird Dix von NS-Schreibern angegriffen vgl. Bettina Feistel-Rohmeder, die, anlässlich einer Ausstellung von Kinderbildern wie **Ursus mit Kreisel** (1928) oder **Selbst mit Jan** (1930) im August 1933, Dix nach wie vor als *"Dirnenmaler"*, *"Fanatiker der Scheußlichkeiten"* u. vor allem *"Verhöhnner des heldischen Menschen"* titulierte, damit verbunden ergeht der Aufruf die Absetzung des verantwortlichen Galeristen zu betreiben, B. F-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, Karlsruhe 1938, S. 204-207, dazu D. Schubert, in: M. Rüger 1990, S. 151, F. Löffler ⁶1989, S. 98 u. U. Rüdiger, Otto Dix. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, München/ Berlin 1996, S. 85, dies. deutet S. 80 die Bibelthematik auch als auf das aktuelle Zeitgeschehen bezogen.

⁸⁶ D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 110, ders. in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 275.

⁸⁷ Vgl. D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 279 u. R. Zimmermann, Expressiver Realismus, ²1994, S. 241. Des weiteren werden der verantwortliche Abteilungsleiter im Ministerium abgelöst sowie das Gebäude beschlagnahmt (C. Tümpel 1992, S. 23). Wegen der weltweit großen öffentlichen Aufmerksamkeit verhielten sich die Nazis im Olympiajahr 1936 insgesamt moderater, um gleich darauf die angestrebten Ziele um so rigorosier zu verfolgen, dazu F. Bohlen, Die IX. Olympischen Spiele Berlin 1936. Instrument der innen- und außenpolitischen Propaganda und Systemsicherung des faschistischen Systems, Köln 1979. Noch im selben Jahr 1936 werden im Berliner Auktionshaus Max Perl 64 Aquarelle, Zeichnungen u. Gemälde deutscher Expressionisten von der Gestapo wegen *"kulturbolschewistischer Tendenz"* beschlagnahmt u. zunächst der Nationalgalerie in Verwahrung gegeben. Der Großteil - darunter Arbeiten von Dix - wird dann aber doch von der Gestapo unter Beisein des Kustos Alfred Hentzen im Heizungskeller des Kronprinzenpalais verbrannt (AK Von Dada zum Bildersturm (ohne Seitenangabe), ²1992, zum Jahr 1936 - '38 erste Seite).

Ein Versuch von Dix, 1937 noch einmal öffentlich in Deutschland auszustellen, scheitert, wie aus einem Brief an Franz Lenk zu entnehmen ist: *„Ich habe anlässlich der Jubiläumsausstellung im Geraer Kunstverein zwei Bilder ausgestellt - eine Hegaulandschaft und ein Portrait meiner Mutter. Gestern erhielt ich Nachricht vom Geraer Kunstverein, daß beide Bilder auf Anweisung der RKK in Berlin abgehängt werden mußten. Vielleicht könnten Sie sich gelegentlich mal erkundigen, wer dahinter steckt und ob diese Methode gegen mich fortgesetzt werden soll. Ich würde mich, sollte letzteres der Fall sein, bald bemühen ins Ausland zu gehen. ...“*⁸⁸.

Nachdem sich in den Jahren 1935/ 36 durch ein Erbe des Schwiegervaters Bernhard Lindner die finanzielle Lage entspannt hat und durch den daraufhin möglichen Hausbau in Hemmenhofen am Bodensee im privaten Bereich eine gewisse Ablenkung entstanden war⁸⁹, stellt sich Dix erst **1937** wieder im Selbstbildnis dar. Eine **Silberstiftzeichnung als Halbakt** [Abb. 6] zeigt ihn im Dreiviertelprofil⁹⁰. Der Blick geht ernsthaft drohend und doch ein wenig unsicher aus dem Bild heraus in Richtung auf den Betrachter. Durch die mit viel Schwärze akzentuiert ausgeführte, feine Falte über der Nasenwurzel, die angeschwollene Schläfe an der linken Stirnseite und den leicht geöffneten Mund, in dem die untere Zahnreihe sichtbar wird, erscheint der Gesichtsausdruck insgesamt angespannt und hart. Einen starken Kontrast hierzu bildet der nackte, schutzlos dargebotene Oberkörper, der durch die nur schemenhafte Ausarbeitung gegenüber dem fest umrissenen, mit dunklen Schraffurpartien versehenen Kopf fragil und angreifbar wirkt⁹¹. Die im Gesichtsfeld festgestellte Bewegung erhält von daher den Charakter einer abwehrenden Schutzgebärde. Durch den halb geöffneten Mund mit der sichtbar

⁸⁸ Brief an Franz Lenk von 1937 (nicht näher datiert) (zit. nach A. Strobl, Ausstellungen und Publikationen zum Jubiläumsjahr von Otto Dix, in: Kunstchronik 6 (1992), S. 246).

⁸⁹ R. Beck, in: Otto Dix, 1999, S. 126.

⁹⁰ Silberstiftzeichnung, 65 x 50 cm, Privatbesitz Aachen; dazu D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 136f.

⁹¹ Die Auffälligkeit des nackten Oberkörpers in der Selbstdarstellung verleitet Madeleine Schuppli dazu, Parallelen zu Dürers Selbstbildnis als Schmerzensmann zu suchen, die meiner Ansicht nach nicht wirklich erkennbar angelegt sind. Sie vermutet, Dix habe sich in seiner Situation als verfemter Künstler, unter Anlehnung an die christliche Ikonographie, als 'Märtyrer' und Mißverständener der Gesellschaft darstellen wollen, Schuppli, in: Otto Dix. Landschaften 1933-45, 1995, S. 21f.

werdenden Zahnreihe wird der Eindruck erweckt, Dix würde knurren⁹². Dieter Schmidt vergleicht dieses Verhalten mit dem eines gehetzten Tieres, das in die Enge getrieben gleichfalls versucht, möglichst gefährlich auszusehen, um sich wehren und verteidigen zu können⁹³.

Den Ausdruck des In-die-Enge-Getriebenseins vermittelt eine weitere **Selbstbildniszeichnung** von 1937 [Abb. 7]⁹⁴. Hier wirkt Dix von der gesamten Körperhaltung her ängstlich geduckt. Den Kopf instinktiv zwischen die Schultern eingezogen - ein Eindruck, der durch den Effekt des wulstigen Mantelkragens auf nackter Haut unterstützt wird - scheint er skeptisch dem entgegenzusehen, was ihn an Aktionen von seiten seiner Gegner erwartet.

Mittlerweile muß sich Dix als 'entarteter' Künstler betrachten. 260 seiner Werke sind beschlagnahmt und ein Teil davon - elf Gemälde (davon zwei als fotografische Reproduktionen), ein Aquarell, zwei Gouachen, zwei Lithographien, sechs Radierungen sowie die Mappe *Krieg* von 1924 mit 50 Aquatinta-Radierungen - ist auf der Schandausstellung in München präsent⁹⁵. Als im März 1939 mit der propagandistisch inszenierten Verbrennung von nahezu 5000 Arbeiten der so genannten 'Verfallskunst' ein Höhepunkt der NS-Kunstsäuberungen erreicht ist, wird Dix, trotzdem er als Person wie auch im übertragenen Sinne mit seinem künstlerischen Schaffen "in die Landschaft emigriert" war, noch immer nicht in Ruhe gelassen⁹⁶.

⁹² Zu dem trotzig-zornigen Ausdruck, der in der ersten der für das Jahr 1937 beschriebenen Silberstiftzeichnungen festgestellt worden war, paßt Dix' ironisch-sarkastische Reaktion auf die Entfernung zweier seiner Bilder aus der Nationalgalerie Berlin im Zuge der NS-Säuberungsmaßnahmen. Er schreibt 1937 an Prof. Dr. Rave: "*Die beiden Bilder (Mädchen mit Puppe/ Mutter mit Kind) wollen sie bitte an meine neue Adresse schicken.* - Hemmenhofen am Bodensee. - *Vergessen Sie mir nicht auch die Entarteten Munch und Van Gogh auszumerzen, auch Grünewald ist nicht mehr recht artgemäß. Es lassen sich sicher noch mehr finden*", zit. nach D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 208. Zur Frage Grünewald - ein 'entarteter' Künstler? vgl. I. Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991, S. 173ff.

⁹³ D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 136f.

⁹⁴ Silberstiftzeichnung, 49, 9 X 40 cm, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen.

⁹⁵ Angaben nach v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 130, 131, 132, 161, 164, 165, 168, 170, 172, 176, 178, 179, 180, 182 u. S. Barron, Entartete Kunst, 1992, S. 224ff.; D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 281.

⁹⁶ Zum Begriff 'in die Landschaft emigrieren' ausführlich bei R. Beck 1993, S. 148 mit Verweisen auf Interviewäußerungen von Dix gegenüber O. Conzelmann (1948), H. Kinkel (1961) u. M. Wetzel (1965) sowie A. Hollmann u. R. Keunig, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 24, D. Schubert ebd., S. 281, dort das Dix Zitat: "*Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration*". Zwischenzeitliche NS-Aktionen gegen Dix: bereits 1938 bei Dix in Hemmenhofen Haussuchungen durch die SS (A. Hofmann, Künstler auf der Höri, 1989, S. 66).

Nach dem Attentat auf Hitler vom 8. November 1939 im Münchner *Bürgerbräu-Keller* verhaftet die Gestapo in Dresden Dix und Fritz Bienert unter dem Verdacht der Mittäterschaft⁹⁷. Beide hatten zusammen mit Kollwitz, Grosz, Kokoschka, Nolde, Wollheim, H. Vogeler und C. Holzmeister bereits auf einer *Liste zur Erfassung Führender Männer der Systemzeit* unter genauerer Beobachtung gestanden⁹⁸.

Nach vierzehn Tagen Verhör und Überprüfung im Dresdner Gestapo-Gefängnis werden beide wieder auf freien Fuß gesetzt. Daß derartige Verhöre nicht immer so glimpflich verliefen, zeigt das Beispiel des Malerkollegen der Künstlergruppe *Junges Rheinland* Karl Schwesig, der 1933 im *Schlegelkeller* der Düsseldorfer SA grausam mißhandelt worden war und diese Ereignisse nachträglich in einer Bildfolge dokumentierte⁹⁹.

Noch im März 1941 klagt Dix in einem Brief an den befreundeten Maler Franz Lenk über unausgesetzte NS-Schikanen: *"... von Reichskulturkammer 2 Eilbriefe, binnen 5 Tagen sämtliche Fotos der Bilder von 1940 zu senden, dazu 'einige Originale'. Ich habe jedenfalls zuerst mal die Fotos geschickt. Nun höre ich, daß überall in Deutschland ein neuer Bildersturm eingesetzt hat. Hoffentlich beschlagnahmt man nicht auch bei mir. ... Was soll man da machen? Es ist schade, daß Sie gar nichts tun können - es wäre wirklich mal an der Zeit, daß man mich in Ruhe läßt"*¹⁰⁰!

⁹⁷ D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, ⁴1996, S. 121.

⁹⁸ Zur Zusammensetzung der Liste O. Thomae 1978, S. 79 Anm. 9, C. Zuschlag 1995, S. 50 sieht die Entstehung der Liste in Zusammenhang mit der Dresdner Vorläuferausstellung ab 1936.

⁹⁹ Vgl. L. Fischer 1981, S. 117 u. R. Beck 1993, S. 145. Zu Schwesig: H. Remmert u. P. Barth (Hrsg.), Karl Schwesig. Leben und Werk, Berlin/ Düsseldorf 1984.

¹⁰⁰ Zit. nach D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 209. Zu Franz Lenk vgl. die Abhandlung von Susanne Thesing, Franz Lenk, Recklinghausen 1986. Lenk hatte mit dem NS-Regime kollaboriert. Aus Protest über unausgesetzte Verfolgung seiner Malerkollegen gibt er 1938 das Lehramt, das man ihm 1934 an den Berliner Vereinigten Staatsschulen gegeben hatte, wieder ab - offenbar hatte er trotz knapp 1jähriger Mitgliedschaft im Präsidialrat der Reichskunstkammer keine positiven Einwirkungsmöglichkeiten (R. Merker 1983, S. 31f.). 1940 notiert Lenk diesbezüglich in seinem Arbeitsbuch: *"Ich selbst gab meine Professur für Landschaftsmalerei freiwillig auf. Es war unmöglich diese weiter zu führen, da ich gegen die herrschende Staatskunst in meiner Meinung stand. Wäre ich nicht selbst gegangen, hätte man mich früher oder später von dort hinausgeworfen. Die völlige Beschränkung jeder, auch der kleinsten künstlerischen Freiheit, hatte mir jede Lust am Lehramt genommen. ... Eineinhalb Jahre, von der Gründung an, war ich Präsidialrat in der Reichskammer der bildenden Künste. Das völlig unproduktive, in sich selbst sinnlose Beginnen dort, und die immer zunehmenden Treibereien gegen meine Freunde, denen ich selbst an dieser Stelle machtlos gegenüber stand, zwangen mich, auch dieses Amt wieder aufzugeben"* (zit. nach Franz Lenk, Retrospektive und Dokumentation, Köln 1976, S. 24).

1942 stellt sich Dix in einem weiteren **Selbstporträt mit Palette vor rotem Vorhang** [Abb. 8] demonstrativ in seiner trotz aller Hemmnisse weiter ausgeübten Tätigkeit als Maler dar¹⁰¹. Ein in der Manier altmeisterlicher Historiengemälde drapierter Vorhang gibt den Blick frei auf eine gewittrige Berglandschaft im Hintergrund. Vor dem in der Farbgebung bedeckt gehaltenen Szenario fällt das Rot des summarisch und nicht als trompe-l'oeuil inszenierten Vorhangs auf¹⁰². Olaf Peters deutet den Vorhang als einen Hinweis des Künstlers darauf, daß er in dieser Zeit dazu gezwungen war, einige seiner Bilder vor allzu neugierigen Blicken zu verbergen¹⁰³. Auch auf die Tatsache, daß Dix seit Beginn der dreißiger Jahre begann, seine Bildinhalte metaphorisch zu verschleiern, könnte mit dem Vorhang-Motiv angespielt sein. Das Gesicht des Künstlers erscheint in diesem Selbstbildnis mit dem betont nachdenklichen Blick derart grüblerisch angestrengt, als werde der Dargestellte visionär in der Ferne den Anblick einer kommenden Katastrophe gewahr - aufsteigender Rauch und Feuerschein im Hintergrund des Gemäldes verstärken diesen Interpretationsansatz.

Bezüglich Dix' visionär seherischer Ahnungen bliebe auf das 1939 entstandene Gemälde **Lot und seine Töchter** hinzuweisen, in dessen Hintergrund mit der Darstellung des brennenden, zerstörten Dresden die 1945 erfolgte Bombardierung antizipiert wird¹⁰⁴.

Ebenfalls 1942 entsteht ein Studienblatt zu dem **Selbstbildnis als Heiliger Lukas die Madonna zeichnend**, das 1943 als Gemälde ausgeführt wird [Abb. 9]¹⁰⁵. Dix stellt sich im üppigen Wald auf dem Rücken des Lukasstieres sitzend dar, andächtig versunken in die Arbeit am Porträt der Madonna mit Kind. Das traditionelle Zunftbildmotiv der Malergilden aufgreifend bezeichnet dieses Selbstbildnis einen der Höhepunkte in Dix romantisierender, an Altmeistern wie Cranach und Altdorfer orientierter Formensprache während der Zeitspanne der inneren Emigration. Nach den zermürbenden Erfahrungen

¹⁰¹ Mischtechnik auf Holz, 100 x 80 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart; dazu D. Schmidt, Dix im Selbstbildnis, ²1983, S. 139.

¹⁰² D. Schmidt, wie oben, S. 139 mißt dem Vorhang wegen seiner auffälligen roten Farbe eine antifaschistische Bedeutung bei.

¹⁰³ O. Peters 1998, S. 94.

¹⁰⁴ Zu **Lot und seine Töchter** D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, Abb. 2 S. 280 u. S. 281.

von 1939 und dem resignierten Unterton in dem oben zitierten Brief von 1941 visualisiert das **Selbstbildnis als Heiliger Lukas** Dix' Sehnsucht nach ungetrübter Idylle, eine Flucht in unverfängliche Motive, die ein gewisses in-Ruhe-gelassen-Werden wahrscheinlich machen. Letzteres gelingt bis zum Februar 1945, als der 54jährige innerhalb des Volkssturms an die Front berufen wird und im Elsaß in die Hände französischer Truppen gerät.

Aus der Periode des Nachwirkens des Zweiten Weltkriegs soll abschließend ein **Selbstbildnis als Kriegsgefangener** [Abb. 10] von **1947** Beachtung finden¹⁰⁶. Es zeigt, neben zwei anderen schemenhaft und von hinten gesehenen Männern, vor dem Hintergrund eines dicht gespannten Stacheldrahtzaunes, der die Situation des Gefangenseins verdeutlicht, Dix in Lagerkleidung: mit weißem Vollbart und tiefen Falten im Gesicht, ein fast greisenhafter, ausgezehrter Mann, der zermüht und aufgerieben, aber, wie aus der hart entschlossenen Mimik zu erkennen, keinesfalls gebrochen ist. Immer noch bringt er die Energie auf zu malen und sein Schicksal zu dokumentieren. Als positiver Aspekt ist die gegenüber dem letzten Selbstbildnis freiere, expressivere Formensprache, die sich ankündigende Abwendung von der 'Emigration in die Landschaft' und dem altmeisterlichen Stil zu werten. In Kontrast zu den mit schmutzigem Grau und Braun versetzten Tönen von Inkarnat und Kleidung der Männer vermitteln leuchtend blaue Farbwerte den Eindruck frostiger Kälte. Evoziert durch das subtile Farbzusammenspiel vermeint man in gleichsam synästhetischer Wirkung das Klirren und Knistern eisiger Luft zu verspüren und empfindet trotz der dichtgedrängten Reihung der hintereinander gestaffelten Figuren eine Atmosphäre großer Einsamkeit.

Der unübersehbare technische Wandel hin zur alla prima-Malerei legt die Vermutung nahe, daß angesichts der feststehenden Niederlage des 'Dritten Reiches', in der Maltechnik Erleichterung und Befreiung vom NS ihren Ausdruck finden. Eine Äußerung von Dix bestätigt diese These: *"Die veränderte Technik erzeugt viele seltsame Blüten. Auf jeden Fall ist festzustellen: I. ist die Malerei spontaner geworden, die lausige Vorsicht, die*

¹⁰⁵ Tempera und Öllasuren auf Holz, 212 x 175 cm, Privatbesitz, dazu D. Schmidt wie oben, S.140.

*man mit andauernden Lasuren haben mußte, ist weg; II. es wird alles gröber, Gott sei Dank, ich habe in den letzten Jahren viel zu spitzpinselig gemalt und komme nun wieder auf die Zeit meines ersten Kriegsbildes, also eine Art Entfesselung tritt ein ... IV. ich werfe nach Belieben alle Idealkompositionen, Goldenen Schnitt und all diesen Renaissancekram über Bord und male entfesselt*¹⁰⁷.

Mit dem Stilwandel hin zu einer pastosen Öltechnik und einer Präferenz für religiöse Inhalte bleibt Dix in der Nachkriegszeit im Schatten der Abstrakten. Zwar erhält er 1947/ 48 Angebote für Professuren in Dresden, Berlin und München, eine Berufung kommt jedoch nicht zustande. Obwohl seine Werke auf dem Kunstmarkt zu dieser Zeit nicht gefragt sind, werden Dix ab 1956 in Ost und West Deutschland Ehrungen und Anerkennung zuteil: Berufung zum Mitglied der Akademie Ost, Ehrensenator der Dresdner Akademie, 1959 großes Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik. Zu seinem 75. Geburtstag ernennt ihn seine Heimatstadt Gera zum Ehrenbürger, in- und ausländische Ausstellungen gedenken seines Gesamtœuvres.

Bis zu seinem Tod 1969 pflegt Dix die künstlerische Selbstreflexion und gerade die erschütternden späten Selbstbildnisse des durch einen Schlaganfall Gezeichneten, begründen primär die Bedeutung seiner letzten Schaffensjahre.

1.1.2 Curt Querner

1904 bei Freital nahe Dresden geboren, ist Curt Querner, anders als der zu jenem Zeitpunkt bereits etablierte Dix, in einer Frühphase seines künstlerischen Schaffens von den Ereignissen der NS-Machtergreifung betroffen. Nach anfänglichem Studium an der Dresdner Kunstakademie bei dem späteren NSDAP-Mitglied Richard Müller bot dem aus einfachen Verhältnissen stammenden Künstler der Wechsel in die Malklassen von Georg Lührig und Otto Dix wichtige und ihn in seiner sozialkritischen Orientierung bestätigende Anstöße, 1930 verläßt Querner jedoch die Akademie mit der Begründung: *"Es gibt als Maler Möglichkeiten, an die vorderste Reihe zu*

¹⁰⁶ Öl auf Preßholz, 60 x 54 cm, M. Dix privat, hierzu D. Schmidt wie oben, S. 145; eine Bleistiftzeichnung mit gleicher Thematik von 1948, Galerie der Stadt Stuttgart, in: Dix Handzeichnungen, hrsg. von O. Conzelmann, 1968, Abb. 135.

¹⁰⁷ Brief an E. Bursche Sept. 1944 (zit. nach D. Schmidt wie oben, S. 216; Ursus Dix, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 292).

*kommen, durch einen rücksichtslosen Egoismus nach der Gesellschaft hin ... oder als ein einfacher Kerl durchs Leben gehen, ein Gegner der Gesellschaft zu sein, sie abzulehnen, eine Malerei mit einfachen Mitteln aufzubauen, den Weg habe ich gewählt. Es ist der beschwerliche"*¹⁰⁸.

Da er dem marode gewordenen politischen System der Weimarer Republik und der bourgeoisen Gesellschaft der zwanziger Jahre ablehnend gegenübersteht, tritt Querner 1930 der KPD sowie der dieser Partei nahe stehenden *Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands* bei. Die verkürzt ASSO genannte Gruppe ist ein Zusammenschluß von Künstlern, deren Gemeinsamkeiten weniger in der Bezugnahme auf ein bestimmtes kunsttheoretisches Programm, als vielmehr in dem Versuch bestehen, angesichts der zunehmenden Wahlerfolge rechtskonservativer Parteien durch Agitation und Propaganda sozialistischer Ideen das Bewußtsein der Bevölkerung zu schärfen¹⁰⁹.

Während der Zeit der Mitgliedschaft in der ASSO entstehen erste Selbstporträts, in denen Querner bekenntnishaft seinen Protest und Widerstand gegen die fortschreitende Ausbreitung des Faschismus bekundet.

Zweimal präsentiert er sich **1930** als typischen Vertreter des Arbeitermilieus mit Schirmmütze auf dem Kopf, im einfachen Strickpullover und mit entschlossenem Gesichtsausdruck, wobei das Bildnis **Demonstration** [Abb. 11] Querners Protesthaltung besonders evident macht¹¹⁰. Gemeinsam mit dem Freund Wilhelm Dodel steht er an der Spitze eines Demonstrationzuges, die Hände zu Fäusten geballt, die harten, angespannten Gesichtszüge von trotzig-zornigem Widerstandswillen gezeichnet. Um eine Durchsetzung der faschistischen Kräfte zu verhindern, ergeht als Grundtenor dieser Darstellung an alle oppositionellen Gruppierungen der Aufruf, in geeintem Eintreten für die eigenen Überzeugungen zu kämpfen. Das kraftvolle, aktive Arbeiterbild, das Querner hier zeichnet, steht in Gegensatz zu den ärmlichen, hungernden, zermürbten Gestalten eines Otto Nagel oder einer Käthe Kollwitz - obwohl

¹⁰⁸ Brief an Regina Dodel vom 30. 4. 1930 (zit. nach Querner Werkverzeichnis 1984, S. 7) u. zu Querners Akademiezeit Dresden - Kunstakademie (wie Anm. 70).

¹⁰⁹ Vgl. E. Steingräber 1979, S. 205.

¹¹⁰ Öl auf Leinwand, 86 x 66 cm, Staatliche Museen Nationalgalerie, Berlin, ursprünglich ca. 100 x 180 cm, von Querner wohl auf Kritik von Dix hin, dem er die 1. Fassung vorgelegt hatte, beschnitten, vgl. im Werkverz. 1984 zur Abb. A 16; das 2. Selbstbildnis von 1930 s. Werkverz. A 11 **Selbstporträt mit Mütze**.

diese gleichfalls einer sozialkritisch-proletarischen Kunstrichtung zuzurechnen sind - und stellt eher ein Wunschbild denn die Wirklichkeit dar.

Letzteres erweist sich im Januar 1933, als mit der Machtergreifung Hitlers das eklatante Scheitern der demokratischen Kräfte deutlich wird.

Unter dem Eindruck der Machtergreifung, wütend und empört über das sogenannte 'Blutbad im Keglerheim', bei dem neun Teilnehmer einer antifaschistischen Versammlung, darunter der Freund Paul Eichhorn, umkamen, zeigt sich der Künstler im **Selbstbildnis mit Brennessel** von 1933 [Abb. 12]¹¹¹. In Dreiviertelansicht steht Querner wieder im einfachen Strickpullover und weiten Hosen vor dem Hintergrund einer holzvertäfelten Bodenkammer, die ihm als Atelier diente.

In einer analogen Situation vor dem Hintergrund der Bodenkammer porträtiert sich der Künstler nochmals 1938 mit gleicher Intention, aber in technisch wie kompositorisch ausgereifterer Variante - diesmal in seitenverkehrter Körperwendung nach rechts - im **Selbstbildnis mit Distel** [Abb. 13]¹¹². Da beide Selbstporträts mit kongruenten Mitteln gleiche Aussagen vermitteln, soll aus den genannten Gründen das letztere besprochen werden.

Die Lichtregie und die dunkle, gedämpfte Tonigkeit lenken den Blick auf die Hauptaussagepunkte des Gemäldes: Gesicht und Hände. Zorn und willensstarke Entschlossenheit dominieren das junge Gesicht. Mit dem strengen Ernst des Antlitzes korrespondiert maltechnisch die Schärfe und Klarheit der Erfassung, die in Gesicht und Händen Falten, Adern und Knochen prägnant hervortreten läßt.

Die widerstandsbereite, gespannte Haltung Querners drückt sich, abgesehen von Gesicht und Händen, in der gesamten Körperhaltung aus, wobei ein abweisender, sperriger Eindruck auch durch die diagonale Schrägstellung entsteht, mit der der Körper nach rechts abgewandt ist und dem Betrachter am optischen Bildeingang 'die kalte Schulter' bietet.

Mit der linken Hand präsentiert Querner trotz deren schmerzender Eigenschaft unbeirrt eine Distel (Brennessel). Diese könnte einerseits zu deuten sein als ein Symbol für Widerstandswillen, der sich bezogen auf den Hintergrund des

¹¹¹ Öl auf Pappe, 102 x 68 cm, Staatliche Museen Nationalgalerie, Berlin, zur Interpretation vgl. im AK Widerstand statt Anpassung 1980, S. 50; H. Heinz 1968, S. 26 sowie D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 80. *Die Brennessel* hieß eine NS Karikaturzeitschrift, quasi der 'braune *Simplicissimus*', die seit Januar 1931 existierte (R. Merker 1983, S. 71).

Bodenkammer-Ateliers besonders in Querners Malerei ausdrückt; andererseits als Metapher für das 'Unkraut' Nationalsozialismus, das es an der Wurzel zu packen und auszurotten gilt. Greift man eine Distel (Brennnessel) entschlossen und fest an, so verletzt man sich nicht. Genau diesen Sachverhalt demonstriert Querner und fordert, indem er den Betrachter scharf anvisiert, diesen auf, den eigenen Standpunkt zu überprüfen.

Daß die gezeigte Haltung Querners nicht bloße Attitüde ist, erweisen Episoden wie das mutige Eintreten für den **Schützengraben** seines ehemaligen Lehrers Otto Dix in der Schandausstellung 1933 im Dresdner Rathaus, wofür er vom Fleck weg in Gewahrsam genommen wurde¹¹³.

Als Kommunist verrufen und verfemt kann der junge Künstler im NS-Deutschland nicht verkaufen. Da er weder den Bekanntheitsgrad noch die Beziehungen eines Dix oder Beckmann besitzt, die es ihm erlauben würden, unter der Hand oder im Ausland Werke anzubieten, bleibt Querner in den Jahren 1932 - 37 auf Arbeitslosenfürsorge angewiesen. Immer wieder muß er, der selbst, bis auf verächtlichmachende Anfeindungen der NS-Kunstkritik etwa durch Wolfgang Willrich oder Richard Müller, relativ verschont bleibt, miterleben, wie Freunde von der Gestapo festgenommen und im schlimmsten Falle deportiert werden - 1933 verhaftet man in seinem Beisein den Schwager Wilhelm Dodel und den Freund Ernst Bursche¹¹⁴.

Im **Selbstbildnis im Seitenlicht** von 1933 [Abb. 14] gibt Querner seine Besorgnis und Verunsicherung preis¹¹⁵. Durch die Nähe zum Betrachter liegt der Gehalt der Darstellung ganz auf dem Gesichtsausdruck, in dem durch flackernde Lichtführung Gefühle von Unruhe und Verunsicherung vermittelt werden. Entgegen den nach außen gerichteten, kämpferische Stärke bezeugenden Selbstbildnissen blickt Querner hier in einem Augenblick innerer Einkehr skeptisch und besorgt in die Zukunft.

Unmittelbar nach Beginn des Krieges wird der Künstler im Herbst 1940 zum Militär eingezogen. Von November 1943 an bis zum Ende des Krieges dient er

¹¹² Öl auf Leinwand, 111 x 73 cm, Institut und Museum für Geschichte der Stadt Dresden.

¹¹³ Vgl. L. Fischer 1981, S. 100 u. Querner Werkverz. 1984, S. 462.

¹¹⁴ Dazu L. Fischer 1981, S. 98, H. Heinz 1968, S. 28.

¹¹⁵ Öl auf Leinwand, 40 x 29 cm, Kulturhistorisches Museum, Magdeburg.

als Gefreiter in Norwegen. Auch während der norwegischen Zeit setzt er seine Selbstreflexion fort. Jetzt allerdings nicht mehr in der zu aufwendigen Öltechnik, sondern in Aquarellen und Zeichnungen¹¹⁶.

Auf die Kriegsjahre folgt für Querner von 1945 - 47 das Elend der Kriegsgefangenschaft in französischen Lagern: erst im Auffanglager Bad Kreuznach, dann im *Port Jerôme* in Cherbourg, im Lager *De la Tubize* sowie in den Kasernen *Daladier* und *Richepanse* in Rouen.

Die **Selbstbildnisse als Kriegsgefangener** [Abb. 15 und 16], von denen aus dem Jahr 1946 ein Ölgemälde und eine Tuschzeichnung, beide entstanden im Lager *De la Tubize*, exemplarisch herausgegriffen werden, zeigen einen gealterten, erschöpften Querner¹¹⁷. Die vormals jugendlich frischen Gesichtszüge wirken - einmal durch grobe, deutlich sichtbare und zusätzlich geritzte Pinselschrift, bei der Zeichnung durch feines Schraffurennetz - abgespannt, müde und von bitterer Erfahrung geprägt. Während die Augen als wichtiger Ausdrucksträger im Ölgemälde verschattet und zu Schlitzeln zusammengekniffen sind, wodurch der Eindruck von Unzugänglichkeit und Abschottung entsteht, - mit den verengten Augen und herabgezogenen Mundwinkeln erinnert Querners Ausdruck hier an Dix' **Selbstbildnis als Kriegsgefangener** [Abb. 10] - sind sie in der Zeichnung weit geöffnet. Der anklagende Blick fordert zur Konfrontation mit dem dargebotenen Elend auf¹¹⁸.

Nicht zuletzt durch seine künstlerische Tätigkeit gelingt es Querner, die drohende Resignation zu bekämpfen. Der Tagebucheintrag vom 3. Oktober 1945, im Lager in Cherbourg geschrieben, zeugt von der Hoffnung, daß im Nachkriegsdeutschland: *"... aus dieser Jugend, die durch das Kriegs- und Gefangenschafts-Golgatha ging, Kräfte emporsteigen werden, die den Willen haben sich zu äußern und eine Kunst hervorbringen werden. ... Es muß gesprochen und gemalt werden, es muß dieses Volk, das so viel litt, sich*

¹¹⁶ Vgl. die Selbstbildnisaquarelle von 1944, Abb. im Werkverz. B 212/ 213/ 214 u. 1945 B 235 sowie die Zeichnungen C 83/ 85/ 104.

¹¹⁷ Öl auf Pappe, 26 x 21 cm u. Tusche, Feder, Deckweiß, 30, 5 x 23 cm, Nachlaß Querner. Zu den Stationen der Kriegsgefangenschaft im Werkverz. 1984, S. 464.

¹¹⁸ Vgl. hierzu in kongruenter Intention und Ausdrucksweise das Selbstbildnis von Karl Völker **Aus Bad Kreuznach zurück**, 1945, Bleistift, 29, 6 x 21 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, Abb. 283, in: Karl M. Kober, 1945-1949. Die Kunst der frühen Jahre, Leipzig 1989.

*äußern - schon aus gesundem Selbsterhaltungstrieb heraus. Oder soll es am Grauen ersaufen? -Niemals! "*¹¹⁹.

Getreu dem selbst gesetzten Ziel, zur Memorierung des NS-Unrechts beizutragen, zeigt sich der Künstler **1947 Retour aus Frankreich** [Abb. 17], ausgezehrt und abgekämpft von den vergangenen Strapazen, die nicht gerade rosige Situation im Nachkriegsdeutschland vor Augen und im Wissen, daß nur etwa ein Drittel seiner Vorkriegsarbeiten aus dem bei der Dresdner Bombardierung zerstörten Atelier hatte gerettet werden können, wieder bei der Arbeit. Der von der intensiven Konzentration des Malprozesses gezeichnete Gesichtsausdruck sowie die Verweisrichtung der in den Händen gehaltenen Pinsel auf die Staffelei mit der präparierten Leinwand bekunden Querners Bereitschaft, mit den Mitteln seiner Kunst am kulturellen und gesellschaftlichen Neuaufbau mitzuwirken¹²⁰. Als Maler bäuerlicher und ländlicher Themen kann er sich eine relativ unabhängige Position innerhalb der DDR-Kunst erarbeiten, während er im westlichen Teil Deutschlands in Vergessenheit gerät.

1.1.3 Otto Nagel

1894 im Berliner Arbeiterbezirk Wedding geboren, reflektiert Otto Nagel in seinem künstlerischen Werk ähnlich wie Curt Querner oder Heinrich Zille, mit dem er seit 1922 befreundet ist, das ihn umgebende Milieu¹²¹. Im Gegensatz zu Querners eher idealischen Kämpfern zeigt Nagel das Elend und die Not der einfachen Leute.

Als der NS-Einfluß virulent wird, engagiert sich der Künstler auf seiten der antifaschistischen Kräfte. 1928 gründet er mit Zille die Satirezeitschrift *Eulenspiegel*, deren leitender Redakteur er bis 1931 bleibt. In Fotomontagen wie **Beschwörung der Knallfrösche am Nil**, entlarvt er mit künstlerischen Mitteln Charakter und Machenschaften von Hitler und Kumpanen¹²².

¹¹⁹ Querner Werkverz. 1984, S. 8/ 9 u. D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 226.

¹²⁰ Öl auf Sperrholz, 117, 5 x 83 cm, Staatliche Museen, Schwerin; zu Querners späterem Werdegang vgl. im Werkverz. 1984, S. 9ff. u. S. 264 sowie H. Heinz 1968, S. 33ff.

¹²¹ Zu Nagels Biographie vgl. AK 1984, S. 9ff.; AK 1987, S. 30ff.

¹²² Das Titelbild des *Eulenspiegel* von 1931 zeigt Hitler als bröckelnde Sphinx mit der Aufschrift 'Alles legal' u. Goebbels als ägyptischen Hohepriester, der gerüstet mit Keule u. Hakenkreuz eine Kompanie Frösche befiehlt (im AK 1984, Abb. 270).

Bereits vor der NS-Machtergreifung treffen Otto Nagel erste Säuberungsmaßnahmen: 1932 werden auf Betreiben der faschistisch ausgerichteten Presse einundvierzig Werke, vorwiegend von den proletarisch-revolutionären Künstlern der ASSO - deren Mitglied Nagel seit 1928 ist - aus der *Großen Berliner Kunstausstellung* entfernt; darunter Nagels Polyptychon **Weddinger Familie**¹²³. Im Januar 1933, zwölf Stunden nach seiner Wahl zum Vorsitzenden des *Reichsverbandes Bildender Künstler Deutschlands*, wird mit Hitlers Machtantritt die Wahl annulliert und Nagel aus dem Verband ausgeschlossen. *"Es ist selbstverständlich, daß die Nazizeit mir von Anfang an nichts schenkte. Ausschluß aus dem Reichsverband Bildender Künstler und Haussuchungen waren die Folge. Die paar Mark, die ich besaß, waren bald verzehrt, und ich saß wie in früheren Zeiten auf der Stempelstelle und lebte mit meiner Familie von den 17 Mark Arbeitslosenunterstützung in der Woche. Ich war isoliert und innerlich völlig aufgewühlt"*, beschreibt Nagel die Anfangsphase des 'Dritten Reiches' in seiner Autobiographie¹²⁴.

Die innere Verunsicherung und die Angst vor kommenden NS-Aktionen ist prägnant umgesetzt im **Selbstbildnis** von 1933 [Abb. 18]¹²⁵.

Vor dunklem Hintergrund gibt Nagel sein verlängertes Brustbild. Die Andeutung einer auf der Staffelei stehenden Leinwand macht eine Situation bei der Arbeit im Atelier wahrscheinlich. Mit der durch den runden Rücken gebeugten Haltung sowie den vorsichtig und besorgt aus dem Bild herausblickenden Augen wirkt der Künstler wenig selbstbewußt. Offenkundig ist er in einem Moment der Überlegung begriffen, vielleicht dahingehend, ob er sich erst einmal unauffällig verhalten oder weiter Widerstand leisten soll.

Aller Besorgnis zum Trotz entschließt sich Nagel für letzteres. Er arbeitet mit in Oppositionsgruppen, organisiert eine Kollwitz- / Zille- Ausstellung für Holland, wo diese noch präsentierbar war und gründet 1935 eine private

¹²³ Die ASSO zeigt die Werke daraufhin in einer Protestausstellung im Atelierhaus Klosterstraße. Vorausgegangen war der Säuberung ein hetzerischer Artikel im Berliner *Angriff* vom 1.9.1932; auch die Protestausstellung vom 9.-20. Oktober wird am 11.10. von zwei Kriminalbeamten des Berliner Polizeipräsidiums nach *"kommunistisch-bolschewistischen Ferkeleien"* durchsucht, vgl. W. Hütt, Hintergrund, 1990, S. 72. Im gleichen Jahr kann Nagel allerdings relativ unbehelligt eine *Käthe Kollwitz-Ausstellung* organisieren, die er, nachdem er 1924 schon einmal mit der *Ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in der Sowjetunion gewesen war, nach Moskau und St. Petersburg begleitet.

¹²⁴ Otto Nagel, *Leben und Werk, Selbstbiographie*, Berlin 1952, S. 40.

¹²⁵ Öl auf Leinwand, 99 x 73 cm, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.

'proletarische Kunstschule' in seinem Atelier, wo er Vertrauten ab und zu auch eigene Arbeiten vorstellt: *"Ich lebte in Deutschland das Leben eines bewußten Antifaschisten, verbunden mit Verfolgung, Haft, Kampf und Schikanen. Was mir geblieben war, war der Glaube an die Zukunft, ... und die Beschäftigung mit meiner Kunst"*¹²⁶.

Die Beschäftigung mit seiner Kunst, die, wie aus obigem Zitat ersichtlich, einen wichtigen Faktor seines Behauptungswillens ausmacht, setzt Nagel auch dann noch fort, als er 1934 mit 'Malverbot im Atelier' belegt wird. Hat er vormals in seinen Werken die charakteristischen Gesichter des ärmlichen Proletariermilieus wiedergegeben, so beginnt er nun mit der Arbeit in seinem 'Freiluftatelier' Berlin und nutzt die NS-Schikane, um gleichsam die Physiognomie der Stadt mit all ihren Facetten und Charakteristika festzuhalten.

Die Verhängung des Malverbots im Atelier gibt den Impuls zu einer erneuten Reflexion über die persönliche Befindlichkeit im **Selbstbildnis** von 1935 [Abb. 19]¹²⁷. Der neutral dunkel gehaltene Hintergrund deutet auf eine Innenraumsituation hin, die zusammen mit den rechts auf einem Tisch befindlichen Malutensilien als Atelier zu identifizieren ist.

Der letzten NS-Maßregelung gemäß stecken die Pinsel fein säuberlich im Glas, bleibt die Palette auf dem Tisch unberührt. Nagel selbst steht abgewandt von Palette und Pinseln links neben dem Tisch. Demonstrativ präsentiert er sein 'zur Untätigkeit Verdammtsein'. Dieses Selbstbildnis mit dem gelassen zur Schau gestellten Einhalten des Malverbotes kann kaum anders entstanden sein, als vor einem Spiegel im Atelier und gibt damit, während es die Befolgung des Geforderten demonstriert, Zeugnis von dessen Nichtbeachtung. Gar nicht unsicher oder vorsichtig wie noch 1933 versteht es Nagel hier auf subtile Weise, Widerstandswillen auszudrücken.

Das gleiche Thema der Situation nach dem 'Malverbot im Atelier' beschäftigt Nagel nochmals im **Selbstbildnis vor leerer Staffelei** von 1936 [Abb. 20]¹²⁸. Zwar zeigt er sich auch hier selbstbewußt, in der rechten Hand lässig ein

¹²⁶ Autobiographie S. 39f.; zu Widerstand u. Kunstschule auch im AK 1984, S. 27/29 u. AK 1987, S. 57f.

¹²⁷ Öl auf Leinwand, 100 x 80, 5 cm, Märkisches Museum, Berlin.

¹²⁸ Öl auf Leinwand, 115 x 79, 5 cm, Akademie der Künste, Berlin.

Zigarillo haltend, die Linke bequem in der Hosentasche, bei der Einhaltung des Verbotes in seinem Atelier, doch jetzt liegt ein bitterer, gequälter Zug auf seinem Gesicht. Die vorher strahlend blauen Augen wirken stumpf und traurig. Die gesamte Farbigkeit des Bildnisses bleibt, obwohl aufgehellte, in ihren Beige-Braun-Ocker-Tönen matt und trübselig.

Immer wiederkehrende Belästigung in Form von Hausdurchsuchungen, vorübergehenden Verhaftungen und Beschlagnahme von Werken haben ihre Spuren in Nagels Bewußtsein hinterlassen.

1936 wird der Künstler in das KZ Sachsenhausen eingeliefert. Nach seiner Entlassung 1937 bleibt er unter Polizeiaufsicht.

Zum letzten Mal für die Dauer des 'Dritten Reiches' gibt der Maler mit dem **Selbstbildnis, zwei Stunden nach der Entlassung aus dem KZ** [Abb. 21]

Auskunft über äußeres Erscheinungsbild und innere Befindlichkeit¹²⁹. In wenigen flüssigen Zügen zeichnet Nagel mit Pastellkreide den Umriss seines Brustbildes. Den Kopf kahlgeschoren, den Schnurrbart abrasiert, mit eingefallen-kantigen Gesichtszügen, wirkt er ernst und in sich gekehrt, noch in der Verarbeitung des Durchlittenen begriffen. Der bohrende, anklagende Blick fordert zu einer Auseinandersetzung mit dem rigorosen Unterdrückungsgebaren des NS-Regimes auf. Als dessen Opfer hält er exemplarisch sich selbst in der elenden Verfassung nach der KZ-Entlassung fest.

In gewisser Weise leistet Nagel so doppelten Widerstand: zum einen, indem er erneut das ihm auferlegte Malverbot ignoriert, zum anderen, indem er es für seine Pflicht hält, das NS-Unrecht für die Nachwelt zu dokumentieren.

Im gleichen Jahr 1937, in dem außerdem siebenundzwanzig Werke Nagels aus öffentlichen und privaten Sammlungen im Rahmen der Aktion '*entartete Kunst*' beschlagnahmt werden, beginnt Nagels Rückzug in die innere Emigration: Zunächst bis 1941 mit verschiedentlichem Untertauchen bei Freunden im Spreewald, auf Rügen, in Kitzbühel und zuletzt in Forst an der Lausitz, von wo er 1945 wegen des Frontverlaufes nach Berlin zurückkehrt.

¹²⁹ Pastell von 1937, 58, 7 x 44, 5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett, Dresden, vgl. W. Hütt 1980, S. 9f. u. H. Olbrich 1990, S. 350.

Nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes wird Nagel einer der führenden Mitarbeiter am kulturpolitischen Neuaufbau im Bereich der späteren DDR: *"Der Hitlerkrieg ließ uns, auch auf kulturellem Gebiet, ein Chaos zurück. Ich betrachtete es als meine Pflicht, mit allen meinen Kräften mitzuarbeiten an der Beseitigung des geistigen Ruinenfeldes, an der Wiedererweckung eines neuen kulturellen Lebens"*¹³⁰.

Den Willen zur Erfüllung dieser selbstgestellten Maxime dokumentiert Nagel, im Gehalt analog zu Curt Querners Selbstbildnis **Retour aus Frankreich** [vgl. Abb. 17], **1949** im **Selbstbildnis mit rotem Schal** [Abb. 22]. Streng in Profilansicht nach rechts gegeben, das Gesicht nah an die Staffelei gerückt, die Züge vor Konzentration angespannt, befindet er sich hier so eifrig und pflichtbewußt bei der Arbeit, daß er nicht die Zeit findet, den Blick kurz abzuwenden. Den aufschlußreichen Vergleich zu den Selbstbildnissen, die unter dem Druck des NS-Regimes entstanden, zieht er selbst in seiner Autobiographie: *"... ich habe mich selbst gemalt bei der Arbeit, also wieder ein Selbstbildnis. Ja, aber auch ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1949 muß anders aussehen als ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1937. Damals habe ich mich gemalt vor der Staffelei und der leeren Leinwand, ein Maler, der nicht malt. Auf dem neuen Selbstbildnis aus dem Jahre 1949 ist ein Maler dargestellt, der vor der Staffelei sitzend konzentriert und verantwortungsvoll schafft."*¹³¹.

1950 ist Nagel Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin (Ost), ab 1956 fungiert er für sechs Jahre als deren Präsident. Kulturpolitisch engagiert und erfolgreich, findet der Künstler, der in seinen Werken jetzt anstelle eines kritischen den sozialistischen Realismus vertritt und dazu neigt pathetisch das Ethos der Arbeit zu verherrlichen, bis zu seinem Tod 1967 nicht mehr zur Ausdruckskraft der frühen Berliner Jahre zurück.

¹³⁰ Autobiographie S. 43; zu Nagels weiterer Tätigkeit im AK 1987, S. 60ff., W. Hütt, S. 10f.

¹³¹ Autobiographie S. 44; **Selbstbildnis mit rotem Schal**, Öl auf Leinwand, 85, 5 x 65, 5 cm, Staatliche Museen Nationalgalerie, Berlin; vgl. im AK Berliner Künstler 1648 - 1987, hrsg.

1.1.4 Käthe Kollwitz

Auch Käthe Kollwitz, die wie Otto Dix schon in ihrem Frühwerk vielfach das eigene Erscheinungsbild festhielt, dokumentiert ihr Dasein unter der NS-Herrschaft in Form von Selbstbildnissen. Den kunstpolitischen Druck des Regimes bekommt sie bereits 1933 zu spüren. Da sie neben Heinrich Mann, Albert Einstein, Arnold Zweig und anderen angesichts der bevorstehenden Reichstagswahlen im Juli 1932 den *Aufruf zur Einigung der Linksparteien* und nochmals wenige Tage nach der Machtübernahme Hitlers einen *Dringenden Appell* zu unbedingter Einigkeit der antifaschistischen Kräfte unterzeichnete (5. Februar 1933), wird sie gezwungen, am 15. Februar gemeinsam mit Heinrich Mann aus der Preußischen Akademie der Künste auszutreten¹³².

Ihrer Freundin Jeep schreibt die Kollwitz bezüglich dieser Situation: *"Der Akademieleitung war es furchtbar unangenehm. Vierzehn Jahre hindurch (genau die vierzehn von Hitler als die bösen gestempelten) habe ich mit den Leuten friedlich zusammengearbeitet. Jetzt muß mich die Akademieleitung bitten, freiwillig auszutreten. Wäre es nicht zu dieser Lösung gekommen, hätte man gedroht, die ganze Akademie auffliegen zu lassen"*¹³³.

Sechs Tage nach dem Ausschluß flieht Heinrich Mann nach Frankreich. Käthe Kollwitz bleibt in Berlin, obwohl sie mit dem Ausscheiden aus der Akademie ihre Anstellung und ihr Gehalt verliert¹³⁴. Ein Brief an Arthur Bonus, geschrieben kurz nach dem erzwungenen Austritt, erklärt, warum sie gegen diese Ungerechtigkeiten nichts unternimmt und gibt Aufschluß darüber, aus welchem Grund sie sich bewußt dazu entschließt, im Widerstand gegen das Regime in Deutschland zu bleiben: *"Glaub mir, Bonus, wenn der Verfasser [sie bezieht sich auf einen Artikel für die Christliche Welt, dessen Korrekturabzug ihr zugesandt worden war] sagt, die Seelen von Unzähligen im Arbeiterstand glühten für mich, so hören sie sicher auf, das zu tun, wenn ich 'ehrenvoll*

von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1987, S. 439; dazu auch M. Tschirner, Otto Nagel. Selbstbildnis mit rotem Schal, in: Bildende Kunst, H. 9 (1984), S. 402.

¹³² Auf die erzwungenen Austritte folgt die gründliche Reinigung der Sektion Dichtkunst, - deren Präsident Heinrich Mann gewesen war - der Jakob Wassermann/ Franz Werfel/ Leonhard Frank weichen müssen. Das Ausfüllen eines zu unpolitischer Haltung verpflichtenden Fragebogens lehnen ab: Th. Mann/ Ricarda Huch/ A. Döblin (dazu L. Richard 1982, S. 90f.).

¹³³ Brief vom Februar 1933 (zit. nach D. Schmidt, In letzter Stunde, 1968, S. 30); C. Kramer, K.K. in Selbstzeugnissen, 1981, S. 109, vgl. hier auch insgesamt zu K.K. im NS S. 109-131 sowie G. Thiem, in: Bildzyklen, 1987, S. 56-63.

¹³⁴ Vgl. Dokument 114 S. 132f. bei Brenner 1972.

*wieder anerkannt' werde. Ich will und muß bei den Gemaßregelten stehen. Die wirtschaftliche Schädigung, auf die Du hinweist, ist eine selbstverständliche Folge. Tausenden geht es ebenso. Darüber muß man nicht klagen"*¹³⁵.

Eine klarsichtige Einstellung, die für das Handeln und Denken der Kollwitz während des 'Dritten Reiches' bestimmend bleibt.

Reflexion über die letztvergangenen Einschüchterungsversuche sowie Vergewisserung über die eigene Standhaftigkeit bilden den Gehalt des **Selbstbildnis mit dem Finger an der Stirn** von 1934 [Abb. 23]: ganz nah gerückt, fast die gesamte Bildfläche einnehmend, präsentiert die Kollwitz ihr Gesicht - mit dem quadratischen Format erinnert die Darstellungsweise an das spätere Relief **Die Klage**¹³⁶. Wie von einem 'horror vacui' ergriffen, konfrontiert die Kollwitz den Betrachter mit einem an Intensität und Intimität kaum zu überbietenden Ausdruck von Trauer, Einsamkeit und Melancholie in ihrem Antlitz. Mit dem an der Stirn sichtbaren Finger deutet sie subtil den in der Tradition Dürers stehenden Melancholiker-Gestus an, der von ihr bereits in früheren Selbstbildnissen variiert wurde¹³⁷.

Aus dem Gesicht der Künstlerin spricht ernsthafte Ehrlichkeit, ein Treu bleiben sich selbst gegenüber, da angesichts der NS-Herrschaft viele zum eigenen Vorteil Überzeugungen und Freunde verraten. Wer sich so souverän verhält wie die Kollwitz, muß sich nicht scheuen, dem eigenen Antlitz im Spiegel ganz nah entgegenzutreten, es selbstkritisch und ungerührt zu fixieren.

Mit zahllosen feinen und gröberen Strichen, in Schraffuren und gewischten Flecken, in tiefen, geschwollenen Ringen unter den Augen, erfaßt die Kollwitz schonungslos ihre gealterte Haut. Ein weiterer Aspekt, der neben den Erfahrungen mit dem NS in die Arbeit jener Jahre untrennbar mit einfließt, kommt hier zum Tragen: die Beschäftigung mit Alter und Tod - zum Zeitpunkt der Machtergreifung ist die Kollwitz 65 Jahre alt.

Die zweifellos durch die Düsternis und Unmenschlichkeit der Zeitspanne des NS-Regimes geförderte Auseinandersetzung mit dem Alter dominiert das

¹³⁵ D. Schmidt, In letzter Stunde, 1968, S. 31; B. Bonus-Jeep 1948, S. 264f.

¹³⁶ Lithographie, 20, 7 x 18, 6 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin. **Die Klage**: Bronzerelief, 1938, 26 x 26 x 10 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin, Abb. im AK Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum, 1995, S. 191; dazu im Kapitel Plastik.

¹³⁷ Dazu auch Hülsewig-Johnen 1999, S. 15f. u. U. M. Schneede, Melancholie und Aufruhr, in: Käthe Kollwitz. Die Zeichnerin, AK Kunstverein Hamburg/ Kunsthaus Zürich, 1980/ 81, S. 7ff.

Selbstbildnis in der Lithographie **Ruf des Todes** von 1934/35 [Abb. 24]¹³⁸. Betont zeigt sich die Kollwitz als gebeugte, lebensmüde Frau. Die geschlossenen Augen in dunkel verschatteten Höhlen, die Gesichtszüge beinahe schon wie im Tod gelöst, wendet sie sich in Gestik, Körper- und Kopfhaltung zu ihrer rechten Seite hin, bereit, der knöchigen, faltigen Hand des Todes, die ihre Schulter berührt, nachzufolgen.

Ab 1936 gilt von NS-Seite für Käthe Kollwitz ein inoffizielles Ausstellungsverbot, das die Künstlerin weitgehend ihrer öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten beraubt: Man entfernt in diesem Jahr aus der Akademie-Präsentation *Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart* eine ihrer Mutterfiguren sowie ein bronzenes Grabrelief¹³⁹. 1937 wird eine Ehrengedächtnisausstellung zu ihrem 70. Geburtstag verboten und die Bronzeskulptur **Turm der Mütter** mit der Begründung: *"Im Dritten Reich haben Mütter es nicht nötig, ihre Kinder zu schützen, das tut für sie der Staat"* aus einer Ausstellung genommen¹⁴⁰. Insgesamt werden einunddreißig ihrer Werke beschlagnahmt und von NS-Organen als *"Ausdruck kulturbolschewistischer Untermenschentums"* oder mit den Worten *"keine deutsche Mutter sieht so aus wie die Kollwitz sie gezeichnet hat"* kommentiert¹⁴¹.

Auf ein im Sommer 1936 in der Moskauer *Iswestia* erschienenes Interview hin taucht die Gestapo bei der Kollwitz auf, um zu erkunden, wer der Dritte gewesen sei, mit dem sie, so heißt es in dem Interview, beisammen gesessen

¹³⁸ Lithographie, 38 x 38, 3 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin; Schlußblatt der thematisch durchaus provokanten Folge **Tod**.

¹³⁹ Dazu die Notiz im Tagebuch, S. 686 zum 5. 11. 1936: *"D[ie] Ausstell[ung] war seit Mitte Oktober fertig. Ministerpräsident G hatte keine Zeit sie zu eröffnen. Infolgedessen eröffnete sie sich selbst. Vor der offiziellen Eröffnung am 5. Nov werden meine beiden Arbeiten >Mutter< (Roggevelde) u >Grabrelief< entfernt. Auf meine Frage, wer noch entfernt ist, sagt Amersdorffer Barlach... Am Sonntag war bereits eine Notiz in den Zeitungen, wonach das Kronprinzenpalais gesäubert werden soll. Es ist sicher, daß meine beiden Figuren [Gipsmodell Trauernde Eltern] dann weggestellt werden"*.

Zum inoffiziellen Ausstellungsverbot bei C. Kramer 1981, S. 112 u. U. Schneede 1981, S. 190.

¹⁴⁰ Zitat nach dem Sprecher des Zwickauer Kampfbundes, Karl Zimmermann, in Paul Westheims *Kunstblatt* 1930 (D. Schubert, in: Dix zum 100. Geb., 1991, S. 273).

¹⁴¹ Zahl der beschlagnahmten Werke nach O. Thomae 1978, S. 393. Zitat aus dem *VB* (C. Kramer 1981, S. 113 sowie D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 247f.). Daß die Entfernung der Werke u. ausbleibende Resonanz die Kollwitz berühren, wird ersichtlich im Tagebucheintrag vom November 1936: *"...Auch diese merkwürdige Stille bei Gelegenheit der Heraussetzung meiner Arbeiten aus der Akademieausstellung und anschließend dem Kronprinzenpalais. Es hat mir fast niemand etwas dazu zu sagen. Ich dachte, die Leute würden kommen, mindestens schreiben - nein. So etwas von Stille um mich. - Das muß alles erlebt werden! - Nun ist der Karl noch da"* (Die Tagebücher S. 686f.).

und über Hitler geredet habe. Dem Betreffenden, es ist der Maler Otto Nagel, schreibt sie später: *"Otto, ich habe es ihnen nicht gesagt, und ich werde es ihnen auch nicht sagen, und ins KZ, wie man mir angedroht hat, wenn ich noch das Geringste mache, werde ich nicht gehen. Ich habe immer etwas bei mir"*. Noch deutlicher liest man im Tagebuch im Juli 1936: *"Wir [das bezieht ihren Mann Karl ein] fassen den Entschluß, dem KZ, wenn es unvermeidlich scheint, durch Selbsttod uns zu entziehen"*¹⁴². Auch von dieser Seite her läßt sich die künstlerische Nähe der Kollwitz zum Thema Tod während der NS-Jahre erklären.

1938 im Selbstbildnis im Profil [Abb. 25] und Anfang **1940 im Selbstbildnis mit Karl Kollwitz** [Abb. 26] zeigt sich die Künstlerin zwei Mal in ähnlicher Situation¹⁴³. Jeweils in Profilstellung, beinahe nur als dunkle Silhouette, in gebeugter, zusammengesunkener Haltung. Die Empfindung, unter der NS-Herrschaft besonders in künstlerischer Hinsicht zu einer Schattenexistenz verdammt zu sein, ist in dieser Reduktion der Person zu einer lediglich als schattenhafte Erscheinung erfahrbaren Silhouette wörtlich genommen und mit den Mitteln der Kunst adäquat zum Ausdruck gebracht.

1941/ 42 überwindet die Kollwitz die geradezu in Todessehnsucht mündende Resignation ihrer späten Lebensjahre, um in einer letzten Lithographie mit einem Wiederaufgreifen der künstlerischen Gestaltung des Goethe-Zitates **Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden**, gegen den Krieg an sich und besonders gegen den Einbezug von Kindern und Jugendlichen in das Kriegsgeschehen zu protestieren: *"Das ist nun einmal mein Testament: Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden. ... Ich zeichnete also noch einmal dasselbe. Jungen, richtige Berliner Jungen, die wie junge Pferde gierig nach draußen wittern, werden von einer Frau zurückgehalten. Die Frau, eine alte Frau, hat die Jungen unter sich und ihren Mantel gebracht, gewaltsam und beherrschend spreitet sie ihre Arme und Hände über die Jungen. Saatfrüchte*

¹⁴² Die Tagebücher 1989, S. 684. Der Brief an Otto Nagel s. Otto Nagel, Käthe Kollwitz. Die Selbstbildnisse, Dresden 1965, S. 76.

¹⁴³ **Selbst im Profil nach rechts**, Lithographie, 49 x 30 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin; **Selbst mit Karl**, Kohle auf gelblichem Ingres-Papier, 65, 3 x 47, 5 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin; dazu H. Guratzsch 1990, S. 27 u. G. Thiem, in: K.K. Handzeichnungen, hrsg. von der Kreissparkasse Köln, Bergisch Gladbach 1985, S. 27.

*sollen nicht vermahlen werden - diese Forderung ist wie nie wieder Krieg kein sehnstüchtiger Wunsch, sondern Gebot. Forderung"*¹⁴⁴.

Im Juni 1944 verabschiedet sich die Kollwitz von ihren Kindern: *"Von Euch fortgehen zu müssen, von Euch und Euren Kindern, wird mir furchtbar schwer. Aber die unstillbare Sehnsucht nach dem Tode bleibt. ... Ich segne mein Leben, das mir bei allem Schweren so unendlich viel Gutes gegeben hat. Ich habe es nicht verschleudert, ich habe nach meinen besten Kräften gelebt, ich bitte Euch nur, laßt mich jetzt fortgehen, meine Zeit ist um"*.

Käthe Kollwitz stirbt am 22. April 1945 kurz vor Kriegsende in Schloß Moritzburg bei Dresden, ihrem letzten Zufluchtsort.

1.1.5 Karl Hofer

Wie bereits bei Otto Dix zu bemerken war und später gleichfalls für Grosz und Beckmann zu konstatieren ist, sind einige Künstler in besonderem Maße sensibilisiert für die mit dem politischen Aufstieg des NS verbundenen Gefahren. Dies gilt auch für Karl Hofer. Dessen 1928 gemalte **Schwarze Zimmer** sind zu interpretieren als prophetische und mit der Hauptfigur des nackten Trommlers ebenso warnend gemeinte Vision von Furcht und Elend, die in Deutschland mit der NS- Machtergreifung ihren Einzug halten¹⁴⁵.

1930 kommen die intuitiv empfundenen Unheilsahnungen Hofers im **Selbstbildnis mit Dämonen** [Abb. 27] zum Ausdruck¹⁴⁶. Die Hände abwehrend erhoben, zeigt sich der Künstler verängstigt inmitten von

¹⁴⁴ Die Kollwitz hat selbst im Ersten Weltkrieg ihren 18jährigen Sohn Peter verloren, der sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatte. **Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden**, Lithographie, 37 x 39, 5 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin; Abb. im AK Meisterwerke des Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin, S. 197. Zitat von 1941 (Die Tagebücher 1989, S. 704f.). Abschließender Brief zit. n. Kramer s. o., S. 131.

¹⁴⁵ Vgl. Hofer-AK 1978, S. 27; R. Hartleb 1984, S. 53. **Schwarze Zimmer**, 1928 -verbrannt- nochmals 1943, Öl auf Leinwand, 149 x 110 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Abb. im Hofer-AK 1978, S. 99; zur Interpretation auch I. Rigby 1976, S. 174f., dies. S. 217 sieht im Trommler selbstbildnishaft Züge.

In einem Brief an Carsten Hager spricht Hofer selbst vom Künstler als *"geistigem Seismograph, der das Unheil vorausahnt"*; Brief vom 11. 2. 1947 (K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 275).

¹⁴⁶ Öl auf Leinwand, 138 x 117, 5 cm, Nachlaß Hofer; dazu Hofer-AK 1978, S. 27; R. Hartleb 1984, S. 59f. Rigby wie oben. Wegen der frühen Unheilsahnungen Hauskauf im Tessin, den er im Brief vom 16. 9. 1931 an Bruno Leiner begründet: *"...Ich fühle mich nicht mehr wohl in einer Welt, wo Narren und Verbrecher regieren, und möchte mich eines Tages dahin zurückziehen können, wo ich von all diesen Widerlichkeiten nichts sehe und höre."* (K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 186); am 25. 9. 1933 folgt der Grund für ein Ausbleiben vorzeitiger

übergroßen, bedrohlichen Masken, die einen undurchlässigen Kreis um ihn herum bilden. Die disharmonische Farbigkeit mit Komplementärkontrasten von Grün mit Rot, Violett mit Gelb und Blau mit Orange schafft eine unbehagliche Atmosphäre und evoziert Assoziationen von Gefahr und Beunruhigung.

In den Jahren des NS-Regimes wird das Maskenthema wiederholt von Künstlern aufgegriffen. Entweder als Möglichkeit, um - wie bei Hofer - Gefühle des Ausgeliefertseins und Bedrohtseins auszudrücken oder, um auf die Notwendigkeit der Maskierung und Verstellung der eigenen Person angesichts von Kontrolle und Bespitzelung hinzuweisen.

An letzteren Aspekt anschließen würde die anhand der Selbstbildnisreihe ablesbare, zunehmend maskenhafte Verhärtung der Hoferschen Gesichtszüge, die nach Auskunft von Freunden sein Aussehen realiter der ausdruckslos unbewegten Mimik seiner gemalten Figuren immer ähnlicher werden ließ.

Seit Beginn der dreißiger Jahre äußert sich Hofer in verschiedenen Artikeln gegen den Faschismus, den er als *"ein Gemisch aus irregeleitetem Idealismus, entgleister Bourgeoisie und dunkelster Reaktion"* bewertet sowie besonders gegen die NS-Kunstpolitik¹⁴⁷.

So anerkennenswert und hellichtig Hofers Faschismuskritik ist, so befremdend klingen spätere Aussagen wie *"... Wille und Absicht des Führers, der einzigen großen Persönlichkeit, [sind] rein und bedeutend"* oder in bezug auf den NS *"... eine junge, leidenschaftliche und stürmische Bewegung, eine Bewegung der kraftvollsten Jugend"*¹⁴⁸ !?

Ähnlich wie Nolde und anfangs auch Kirchner bekundet Hofer im Brief an Leopold Ziegler am 24. August 1933 sein Unverständnis über die NS-Ablehnung: *"...es ist meine feste Ansicht, daß ich der deutscheste Künstler bin, in seinen Vorzügen und Fehlern. Es ist ein großes Geschrei um wirkliche dt.*

Emigration: *"Ich könnte ja hier [im Tessin] bleiben, kehre aber zurück, denn man muß das Schicksal seines Volkes miterleben, und wenn es sein muß, mitsterben"* (wie oben, S. 198).

¹⁴⁷ Hofers Artikel *Faschismus die dunkle Reaktion*, publiziert in: 78 Arbeiter, Angestellte, Schriftsteller, Politiker beantworten die Frage: Wie kämpfen wir gegen ein 'Drittes Reich', Berlin 1931 (hier nach K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 189); zur Kunstpolitik vgl. den Artikel in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 13. 7. 1933 (K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 194); zur Kritik Hofers u. NS-Reaktion vgl. R. Hartleb 1984, S. 53f; Hofer-AK 1978, S. 153f.

¹⁴⁸ K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 199 sowie ebd. S. 194 Artikel in der DAZ vom 13. 7. 1933. Im gleichen Artikel erwähnt Hofer sich offenkundig an NS-Linie anbietend, daß *"nächst dem Militär kein menschlicher Tätigkeitsbereich so judenfrei ist wie die bildende Kunst."*

Kunst und mir gibt man am ersten den Tritt. Man muß das wohl eine tragische Komödie nennen"¹⁴⁹.

Hofers Artikel zur Kunstpolitik in der *DAZ* vom 13. Juli 1933 beinhaltet Kritik am NS, jedoch mehr aus ästhetischen Gründen geübt, mit Stoßrichtung auf eine für unzulänglich befundene Einflußnahme auf den Bereich der Kultur. Das hieße doch, daß bei einer intelligenteren, ihn nicht ablehnenden Kulturpolitik der NS, anfangs für Hofer akzeptabel gewesen wäre¹⁵⁰.

Allerdings läßt die NS-Kunstpolitik dem Maler Hofer von Anfang an keine Chance. Seit 1931 hat er mit Diffamierungen zu kämpfen, die sich in seinem Fall ausrichten auf künstlerische, politische und, da er mit einer Jüdin verheiratet war, auch rassische Kritikpunkte¹⁵¹.

Nachdem das NS-Organ *Angriff* bereits 1930 die Frage aufgeworfen hatte *"Wie lange noch wird die Akademie nach der Pfeife des Juden Hofer tanzen?"*, ruft ab dem 1. April 1933 ein vom NSDStB gehängtes Plakat in den Berliner *Vereinigten Staatsschulen* unverhohlen zum Boykott des Unterrichts nicht nur bei Hofer auf: *"Folgende Lehrer haben sich bis vor kurzem in ihrer Betätigung als Künstler und in ihrer Lehrtätigkeit sowie in ihrem übrigen Gebaren, in ihren Beziehungen und Äußerungen als typische Vertreter des zersetzenden liberalistisch-marxistisch-jüdischen Ungeistes erwiesen. Außerdem besteht bei vielen der dringende Verdacht, daß sie jüdischer Rasse sind, was bereits sorgfältig nachgeprüft wird: Hofer, Klein, Wolfsfeld, Giess, Weiss, Reger, Schlemmer"*¹⁵².

Eine Woche später tritt am 7. April 1933 das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* in Kraft. Mit der juristischen Grundlage hat man nun eine

¹⁴⁹ K. Hofer, *Malerei...*, 1995, S. 197.

¹⁵⁰ Ähnlich auch L. Richard 1982, S. 113f.

¹⁵¹ Hofer läßt sich 1938 von seiner jüdischen Frau, von der er bereits seit 1934 getrennt lebte, offiziell scheiden, um am 7. 11. 1938 - 2 Tage vor der sog. 'Reichskristallnacht' sein langjähriges Modell Liesel Schmidt heiraten zu können. Thilde Hofer ist dadurch in einem denkbar ungünstigen Zeitraum auf sich selbst gestellt. Sie wird später in Wiesbaden denunziert und 1942 im KZ Auschwitz ermordet.

¹⁵² Artikel im *Angriff* vom 29. 12. 1930 anlässlich der Staatspreisvergabe an den Hofer-Schüler Nathan Feibusch (C. Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, 1988, S. 124 u. 86ff.) < die spöttisch-sarkastische Entgegnung Hofers in K. Hofer, *Malerei...*, 1995, S. 180 u. K. Hofer, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin 1953, S. 233. Zur Hängung des Plakats C. Fischer-Defoy ebd., Dokument 9, S. 316.

'legale' Handhabe gegen die mißliebigen Professoren verfügbar: Hofer wird am 28. August beurlaubt und 1934 endgültig entlassen¹⁵³.

In dieser Situation droht infolge zunehmend empfundener Isolation und Ausgrenzung das völlige Abgleiten in resignierende Verbitterung. Einzig die schöpferische Tätigkeit ist eine notwendige Kompensationsmöglichkeit¹⁵⁴. In einem Brief an den Freund Leopold Ziegler vom 18. Februar 1934 gesteht Hofer: *"... daß ich einsam bin. Ich fühle aber eine unbändige Energie zum Schaffen in mir, habe nie soviel und so gut gearbeitet. Wäre das nicht, so hätte ich meinem Leben ein Ende machen müssen, denn ich bin nicht nur von der Reaktion, sondern auch von den Anderen verfolgt und bespien"*¹⁵⁵. Der gleiche Grundtenor spricht aus einem Brief vom Januar 1935: *"Hätte ich gewußt, daß es Dich interessiert, daß ich arbeite, so hätte ich es Dir geschrieben. Es ist freilich das Einzige, das mich am Leben hält, ich wüßte nicht, was ich sonst in dieser Kloake noch zu suchen hätte. ... Ich habe mir früher oft Gedanken darüber gemacht, ob ein Künstler, einsam auf einer Insel, ohne Hoffnung auf eine Verbindung mit der Welt, arbeiten würde. Ich muß diese Frage bejahen, denn ich befinde mich in diesem Fall"*¹⁵⁶.

Die in den wiedergegebenen Zitaten gezeigte Haltung reflektiert auf künstlerischer Ebene das **Selbstporträt an der Staffelei von 1937** [Abb. 28]¹⁵⁷. Nach links gewandt, ganz auf die dort stehende, nur von hinten ersichtliche Leinwand auf der Staffelei bezogen, zeigt sich Hofer in die Ausübung der ihm unerläßlich gewordenen schöpferischen Tätigkeit versunken. In der ausschließlichen Konzentration auf das Arbeiten sind die Dinge um ihn herum unwichtig und werden - wie im vorliegenden Fall der Betrachter - nicht wahrgenommen.

Die betont leeren Raumsituation und die trübe, kalte Farbigkeit weisen darauf hin, daß das angespannte Malen an der Staffelei nicht aus reiner Freude in

¹⁵³ Vgl. D. Schmidt, In letzter Stunde, 1968, S. 242 u. C. Fischer-Defoy wie oben, S. 316.

¹⁵⁴ Nach eigener Aussage hat Hofer paradoxerweise nie soviel verkauft wie in der NS-Zeit, wichtig war für ihn der Kunsthändler Karl Buchholz, vgl. S. Barron, Entartete Kunst, 1992, S. 256 u. R. Hartleb 1984, S. 54/58.

¹⁵⁵ K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 200.

¹⁵⁶ K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 245f.; die gleiche Stimmung vermittelt ein Brief vom 3. 11. 1936 an B. Leiner: *"Wenn Sie allzu überlaufen sind, so bin ich allzu einsam. Das ist ja ganz schön für die Arbeit, aber dieser Beweis völliger Teilnahmslosigkeit wirkt doch lähmend, das Bewußtsein bei lebendigem Leib eingesengt zu sein, greift mit eisiger Hand ans Herz des Künstlers"* (K. Hofer, Malerei..., 1995, S. 203).

unbeschwerter Atmosphäre geschieht, sondern angesichts der NS-Repression und Ausgrenzung zur notwendigen Versicherung der eigenen Existenz geworden ist. Mit dem einzigen frischen Farbakzent, dem Aquamarinblau am Pinsel, verweist Hofer - ähnlich wie Otto Dix' im **Selbstbildnis vor rotem Vorhang** [Abb. 8], darauf, daß bei der Düsternis der äußeren Gegebenheiten allein die künstlerische Arbeit den so wichtigen Lichtblick bietet.

Der Versuch, sich durch die traditionelle Darstellung bei der Arbeit an der Staffelei seiner selbst in der Rolle als Maler zu vergewissern, ist Hofers Reaktion auf die Beschlagnahme von 313 Werken durch NS-Säuberungskommissionen sowie auf die verhöhrende Präsentation von neun konfiszierten Arbeiten in der Münchner Schau *Entartete Kunst* ¹⁵⁸.

Im Juli 1938 erfolgt die Entlassung aus der Preußischen Akademie der Künste. Der zusammen mit Kokoschka im Oktober desselben Jahres erfahrene Ausschluß aus der RKK bedeutet für Hofer unter anderem, daß er offiziell nicht mehr autorisiert ist, das rare und rationalisierte Arbeitsmaterial zu erhalten. Verbunden mit dem Ausschluß aus der staatlichen Kontrollinstanz ist die Verhängung von Arbeitsverbot ¹⁵⁹.

In einer **Tuschzeichnung um 1940** [Abb. 29] verleiht Hofer seinen infolge der letzten NS-Schikanen kaum mehr zu bezähmenden Gefühlen von Haß und Verbitterung Ausdruck ¹⁶⁰. In wenigen schwungvollen prägnant gesetzten Tuschezügen gibt Hofer sein Gesicht fast ganz ins rechte Profil gedreht wieder. Hofers künstlerische Eigenart, menschliche Emotionen formelhaft vereinfacht zum Ausdruck zu bringen - was in den oft maskenhaft und schematisiert wirkenden Gesichtern seiner Figuren offenbar wird - ist in dieser aufs Äußerste reduzierten, mit dem klaren, scharfen Liniengerüst aber doch das Wesentliche erfassenden Selbstbildniszeichnung aufs Treffendste realisiert.

¹⁵⁷ Öl auf Leinwand, 101 x 75 cm, Kunstmuseum Winterthur; dazu I. Rigby 1976, S. 217.

¹⁵⁸ Hierzu v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 130, 140, 142, 144, 158, 179 u. S. Barron, *Entartete Kunst*, 1992, S. 256.

¹⁵⁹ Der Ausschluß aus der RKK erfolgte am 1. 7. 1938 (C. Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, 1988, S. 86 u. ebd. Dokument 35 u. 36, S. 329f.; auch I. Rigby 1976, S. 216). Zum Malverbot s. J. Schilling 1991, S. 167, Hofer selbst berichtet davon im Brief an B. Leiner vom 19.11.1938, K. Hofer, *Malerei...*, 1995, S. 207.

¹⁶⁰ Leider waren Maße und Aufbewahrungsort nicht festzustellen, da im Hofer-AK 1978 mit Nr. 34 hierfür eine Verwechslung vorliegen muß!

Im Vergleich dazu sind die Gesichtszüge in einem **Selbstbildnis** von 1942 [Abb. 30] wesentlich gemildert¹⁶¹. Bitterkeit und Härte sind einer in sich gekehrten, abgespannten, resignierten Müdigkeit gewichen. Allerdings zeigt Hofer sein Brustbild auch 1942 im weißen Malkittel und demonstriert so trotz des bestehenden Malverbots fortgesetzten Arbeitswillen.

In ähnlicher Weise wie 1942 stellt sich der Künstler noch einmal in einem **Selbstbildnis** 1943 [Abb. 31] dar¹⁶². Verletzlichkeit, Müdigkeit und Verunsicherung zeichnen weiter Hofers Gesichtsausdruck.

Während der Künstler in früheren Selbstdarstellungen [vgl. Abb. 32] durchaus Blickkontakt mit dem Betrachter aufnahm und in stolzer, würdevoller Pose das Künstlertum zur Schau stellte, fehlt den 'Selbstbildnissen im Angesicht der Bedrohung durch den NS' die direkte Kontaktaufnahme mit der Perspektive des Betrachters¹⁶³. Charakteristisch wird jetzt, wie im vorliegenden Bildnis erkennbar, ein nachdenkliches In-sich-Hineinhorchen bei unbestimmt in die Ferne gerichtetem oder ganz auf sich selbst bezogenem Blick und zunehmend melancholischem Gesichtsausdruck.

Die schon aus der Tuschzeichnung bekannte Verschmelzung von Augen- und Wangenfalte erinnert in gesteigerter Form an einen Riß, der die rechte Gesichtshälfte durchzieht. Eventuell ist in diesem, in die Physiognomie eingegrabenen Riß das äußerlich sichtbare Zeichen für eine seelische Narbe zu sehen, ein Reflex auf die durch einen Bombenangriff am 1. März 1943 bedingte Zerstörung des Ateliers, in dem *"etwa einhundertfünfzig Gemälde, über tausend Zeichnungen, nebst allem, was mich an mein früheres Dasein band"*, verbrannten¹⁶⁴.

Trotzdem gibt Hofer nicht auf, setzt den depressiven Stimmungen seine schöpferische Tätigkeit entgegen und malt diverse Gemälde, die er fotografisch festgehalten hat, noch einmal. Nach dem Ende des Krieges wirkt er in einigen öffentlichen Funktionen aktiv mit am kulturellen Neuaufbau Deutschlands.

Am 20. Juni 1945 wird Hofer Leiter der neu gegründeten Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst in Berlin, gerät aber bei der Diskussion um

¹⁶¹ Öl auf Leinwand, 45 x 37 cm, Privatbesitz.

¹⁶² Öl auf Leinwand, 42 x 35, 2 cm, Städtische Museen -Augustinermuseum, Freiburg.

¹⁶³ **Selbst an der Staffelei**, 1913, Hofer-AK 1978, Nr. 24.

¹⁶⁴ Hofer in seiner Autobiographie, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin 1953, S. 226ff.

westdeutsche/ ostdeutsche, abstrakte oder gegenständliche Kunst bald zwischen die Fronten und stirbt verbittert und unversöhnt im April 1955.¹⁶⁵

1.1.6 Erich Heckel

Wie die Künstlerfreunde Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Ludwig Kirchner ist Erich Heckel als einstige treibende Kraft der Künstlergruppe *Die Brücke* in hohem Maße von der NS-Verfemung betroffen. Der *Brücke*-Stil mit seiner Tendenz zur Vereinfachung der menschlichen Gestalt unter Orientierung an Holzmasken und Schnitzwerken afrikanischer und ozeanischer Kunst in Verbindung mit bewußter Abweichung von der Lokalfarbigkeit und Verzerrung der Formen, konnte den Maximen der NS-Kulturpolitik nicht genehm sein.

Mit Vorliebe werden die Werke der *Brücke*-Künstler in den NS-Schandausstellungen und Kunstpamphleten genutzt, um in pseudo-wissenschaftlicher Gegenüberstellung mit Fotografien körperlich mißgebildeter und geistig behinderter Menschen die im medizinischen Sinne gemeinte 'Entartung' und 'Verrücktheit' der modernen Kunstrichtungen zu beweisen.¹⁶⁶ Dementsprechend sind rein quantitativ die *Brücke*-Künstler von Beschlagnahmungen im Verlauf der NS-Aktion '*entartete Kunst*' am häufigsten betroffen und zwar in der Reihenfolge: Nolde mit 1025 Werken, Heckel 729, Kirchner 639, Schmidt-Rottluff 608.¹⁶⁷

Zumindest zu Anfang wußte Heckel, der vor 1933 keine öffentliche Anstellung wahrgenommen hatte und somit nicht wie viele andere kurz nach der NS-Machtergreifung mit dem Verlust des Lehramtes oder ähnlicher Feme-Maßnahmen konfrontiert war, die Folgen der NS-Kulturpolitik, die in umfassendem Maße auf ihn zutreffen sollten, nicht richtig einzuschätzen. Wie Nolde, Barlach, Mies van der Rohe und andere mehr unterschreibt er 1934 einen *Aufruf der Kulturschaffenden*. Dieser Aufruf sollte Hitler in dem Bestreben, die Ämter des Reichspräsidenten und Reichskanzlers in seiner

¹⁶⁵ Dazu C. Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik*, 1988, S. 276ff.

¹⁶⁶ So exemplarisch vorgeführt von P. Schultze-Naumburg mit dem Lichtbildervortrag und gleichnamigen Buch *Kampf um die Kunst* 1931/ 32, dazu beisp. M. A. v. Lüttichau, 'Verrückt um jeden Preis', in: R. Buxbaum/ P. Stähli, Köln 1990, S. 125 - 142.

Person zu vereinigen, unterstützen¹⁶⁸. Wahrscheinlich handelte er in der Hoffnung, von den Nazis in Ruhe gelassen zu werden. Kurz zuvor hatte der Künstler Bekanntschaft mit den Schlägertrupps der SA machen müssen, als er bei einer Veranstaltung mit dem vortragenden Schultze-Naumburg wegen dessen Behauptung, "alle Expressionisten seien Juden" aneinander geraten war¹⁶⁹.

1935 muß er hinnehmen, daß eines seiner Gemälde der NS-Säuberung einer Ausstellung zeitgenössischer Berliner Kunst in München zum Opfer fällt¹⁷⁰. Dafür wird Heckel 1936 - ohne selbst einen Antrag gestellt zu haben - infolge der Auflösung des Wirtschaftsverbands bildender Künstler, dessen Mitglied er war, in die NS-Nachfolgeorganisation, die Reichskunstkammer, übernommen. Bei allen Querelen um seine Person und sein Werk hält sich Heckel im Hintergrund, meidet die Öffentlichkeit und läßt selbst in Briefen an Freunde oder Familie kaum ein Wort über Hitler und seine kulturpolitischen Aktionen verlauten¹⁷¹. Daß die Erfahrungen der NS-Zeit auch an dem scheinbar ruhigen, ausgeglichenen Heckel nicht spurlos vorübergehen, deuten die Selbstbildnisse der Jahre 1933 - 45 an.

In einer **Selbstbildnis-Lithographie** von **1933** [Abb. 33] zeigt sich der Fünfzigjährige nahezu frontal im Brustbild¹⁷². Hände und Gesicht sind durch die sorgfältige künstlerische Ausarbeitung als Emotionsträger hervorgehoben. Während die das Gesicht dominierenden, weit geöffneten Augen ängstlich-fragend am Betrachter vorbei in die Ferne, also eventuell zukünftigen Ereignissen entgegenblicken, wollen sich die Hände krampfhaft an etwas festhalten. Mit den Maßeinheiten im unteren Bereich und dem Scharnier zum Auseinanderklappen erweist sich der in leichter Schrägstellung vom unteren bis zum oberen Bildrand reichende Gegenstand in Heckels Händen als Zollstock.

¹⁶⁷ Zur Reihenfolge der von der NS-Beschlagnahme betroffenen Künstler s. Rave 1949, S. 85 - 90, danach C. Zuschlag 1995, S. 209.

¹⁶⁸ Den *Aufruf der Kulturschaffenden* unterschreiben 34 Künstler, neben Heckel auch Barlach, Mies van der Rohe, Nolde, Furtwängler, Richard Strauss u. a., vgl. S. Barron, *Entartete Kunst*, 1992, S. 250.

¹⁶⁹ Barron ebd.

¹⁷⁰ Dazu A. Hofmann, *Künstler auf der Höri*, 1989, S. 92f.

¹⁷¹ Vgl. K. Gabler, *Heckel und sein Kreis*, 1983, S. 236 u. A. Hofmann, wie oben, S. 7.

¹⁷² 57, 2 x 46, 3 cm; dazu im AK *Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung*, 1989, S. 84.

Wegen der gleichzeitigen Vermittlung beklemmender Gefühle liegt es nahe, die Meßlatte nicht als profanes Arbeitsgerät, sondern als symbolischen Verweis zu deuten: Im Entstehungsjahr des Selbstbildnisses 1933 scheint 'jedes Maß verloren' - siehe die fehlenden Maßeinheiten im oberen Bereich des Zollstocks. Ein Umstand, der, zieht man Heckels skeptischen Gesichtsausdruck in Betracht, auf eine unsichere Zukunft hinzuweisen scheint. Angesichts der unguten Vorahnungen tendiert der Künstler dazu, am alten Maß, vielleicht an den Gepflogenheiten oder sogar der politischen Ordnung früherer Zeiten festzuhalten. Ähnlich wie Dix' im **Selbstbildnis mit der Glaskugel** [Abb. 1] oder Hofer im **Selbstbildnis mit Dämonen** [Abb. 27] käme Heckel hier die Rolle eines Visionärs zu, der die tatsächlich 'maßlosen' Aktionen der Nazis vorausahnt.

Möglich wäre es auch, den Ausdruck des vorliegenden Selbstporträts direkt auf die Person zu beziehen. Dann zeigte sich Heckel - stellvertretend für viele andere - in der Situation des Ringens um das rechte Maß für sich selbst, auf der Suche nach dem eigenen Standpunkt angesichts der mit der NS-Machtergreifung evidenten politischen Veränderungen.

Wie bereits angedeutet, bestand Heckels Reaktion auf den NS zunächst in dem Versuch, das künstlerische Schaffen 'in dem Maße wie bisher' möglichst unbeeindruckt weiterzuführen. Die Veränderung der äußeren Verhältnisse hat kaum nennenswerte Auswirkung auf seinen künstlerischen Stil¹⁷³. Es sind lediglich Konsequenzen in quantitativer wie thematischer Hinsicht festzustellen, Heckel malt mit Anbeginn der NS-Herrschaft keine Zirkusdarstellungen mehr. Ansonsten bleibt sich der Künstler selbst treu und wahr, indem er die Unterstützung von NS-Denken und Handeln durch etwaige Konzessionen in künstlerischer Hinsicht verweigert, eine unabhängige Position.

Dies Verhalten setzt Heckel auch dann noch fort, als sich im 'Säuberungsjahr' 1937 die öffentliche Diffamierungskampagne klar gegen ihn richtet. Im Verlauf der Aktion '*entartete Kunst*' werden 729 seiner Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt¹⁷⁴. Dreizehn davon sind in der

¹⁷³ Dazu A. Hofmann, *Künstler auf der Höri*, 1989, S.9.

¹⁷⁴ S. Rave 1949, S. 85ff., danach C. Zuschlag 1995, S. 209.

gleichnamigen Ausstellung in München präsent¹⁷⁵. Unter der Parole *"jeder Kommentar ist hier überflüssig"* ist darüber hinaus eine Plastik von Heckel im Ausstellungsführer vertreten¹⁷⁶. Im selben Jahr 1937 wird der Künstler mit Ausstellungsverbot belegt¹⁷⁷.

Die profilierte Einordnung Heckels als 'entarteter' Künstler ist offenkundig, die Auswirkungen auf Verkaufsmöglichkeiten und somit auf den Lebensunterhalt auch von ihm selbst kaum mehr zu übergehen.

Wieder sind es nicht öffentliche Klagen, lauter Einspruch oder brieflich geäußelter Ärger, sondern ein **Selbstbildnis** des Jahres **1937** [Abb. 34], das Aufschluß über Heckels innere Befindlichkeit gibt¹⁷⁸. Im verlängerten Brustbild zeigt sich der Künstler im Malkittel, jedoch nicht demonstrativ in einer Arbeitssituation vor der Staffelei. Schon im Selbstporträt von 1933 wirkte die linke Hand des Künstlers in ihrer Verkrampfung um den Zollstock wie zur Faust geballt. Diesmal ist es die Rechte, die die Geste des Faustballens ausführt. Die Gebärde ist jedoch weniger gedacht als zielgerichteter Schlag, sondern erscheint als Ventil des Ärgers und gleichzeitig feste Bestätigung des Selbst, Ausdruck der Entschlossenheit nicht aufzugeben.

Im Hintergrund fallen rechts und links von Heckels Kopf zwei an die Wand geheftete Blätter mit Landschaftsstudien auf. Wegen des starken Kontrastes springt besonders der einsame, hoch aufragende Baum vor kaum strukturiertem, hellem Hintergrund ins Auge. In Bezugnahme auf die bisherige Deutung des Bildgehaltes koinzidiert im übertragenen Sinne die Melancholie und Einsamkeit der landschaftlichen Darstellung mit Heckels Situation des Ausgeschlossenenseins von jeglicher Öffentlichkeit, der ausschließlichen Bezogenheit auf sich selbst infolge der Verfemung¹⁷⁹.

Die Landschaft, mit der sich Heckel im Hintergrund des Porträts von 1937, wenn auch nur gedanklich, auseinandergesetzt hat, gewinnt ab 1944 einen

¹⁷⁵ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 130, 140, 142, 144, 153, 156, 162, 168, 169, 172, 174, 179, 181.

¹⁷⁶ Ausstellungsführer S. 19 (Wiedergabe bei P.-K. Schuster ⁵1998).

¹⁷⁷ Zu den Aktionen des Jahres 1937 s. S. Barron, *Entartete Kunst*, 1992, S. 250f. Zum Ausstellungsverbot auch K. Gabler, Heckel u. sein Kreis, 1983, S. 203.

¹⁷⁸ Aquarell u. Deckfarben, 69, 8 x 55, 7 cm, Brücke-Museum, Berlin; dazu K. Gabler, *Zeichnungen u. Aquarelle*, 1983, S. 220.

¹⁷⁹ Über seine Situation in Deutschland der Brief an Lyonel Feininger in den USA am 17. 7. 1941: *"... Hier ist große Einsamkeit. Oft ist es schwer nicht zu erstarren und den Sinn im*

realen Stellenwert in seinem Leben. Im Januar dieses Jahres treffen Fliegerbomben sein Berliner Atelier. Nach Heckels Angaben werden Hunderte Aquarelle, Zeichnungen, Druckstöcke sowie acht Plastiken und siebzehn Gemälde zerstört¹⁸⁰. Der unwiderruflich tiefe Einschnitt in die bewußt auf Kontinuität und Nicht-zur-Kenntnisnahme angelegte Existenz unter dem NS-Regime veranlaßt den Sechzigjährigen, sich nach vielen Jahren des Großstadtlebens nach Hemmenhofen an den Bodensee zurückzuziehen.

Die Betroffenheit durch den Werkverlust und die Strapazen der so spät noch erfolgten Veränderung der Lebensumstände reflektiert Heckels Gesicht im **Selbstbildnis mit Hut** von 1945 [Abb. 35]¹⁸¹. In der Tatsache, daß die Hände nicht mehr in die Komposition mit einbezogen wurden, deutet sich gegenüber den vorherigen Selbstbildnissen eine Erschlaffung, ein Nachgeben an. Der rauchgraue, zarte Kreidestrich koinzidiert mit dem fragilen, körperlich wie psychisch angegriffenen Eindruck, den Heckel hier hinterläßt.

Daß die Zeit unter dem NS-Regime für den Künstler einen eminenten Einschnitt bedeutete, zeigt der Umstand, daß er nach Kriegsende zerstörte Arbeiten aus den dreißiger Jahren wiederholt. Heckel sucht da anzuknüpfen, wo er in seiner Entwicklung gestört wurde. In einer Holzschnittarbeit - eine Technik, die während der NS-Jahre brach lag und erst nach Kriegsende wieder aufgegriffen wird - gibt Heckel, eingekleidet in eine auf seine jetzige Umgebung bezogene Naturmetaphorik, seiner Erleichterung über das Ende des NS Ausdruck. Über einer Seelandschaft mit Regenbogen werden schwarze Regenwolken von einer weißen Cumuluswolke verdrängt, brausenden Wogen im Wasser glätten sich, ein Bild einkehrenden Friedens, verbunden mit Hoffnungen auf einen Neubeginn¹⁸².

Sinnlosen versinken zu lassen ...", (wiedergegeben bei K. Gabler, Heckel u. sein Kreis, 1983, S. 244).

¹⁸⁰ Vgl. G. Wirth 1987, S. 212; zur für Heckel nicht ungefährlichen Situation nach der Ausbombung Brief an Mark Kaus vom 3. 2. 1944: "... *Nun sind gestern beim Herunterwerfen der Schuttmassen ein ganzes Paket Zeichnungen und Aquarelle auf die Straße geworfen worden ringsum angebrannt, doch im Innern erhalten. Der Wind trug sie bis zum Ludwig Koch Platz und wir müssen auch heute wieder hin, um etwas aufzusammeln und zu vernichten. Denn gestern gab es auch schon mehrere Interessenten* [das ist sicher gemeint in bezug auf Denunziantentum]" (K. Gabler, Heckel u. sein Kreis, 1983, S. 248), ebd. S. 246 zur Ausbombung.

¹⁸¹ Wachskreide und Graphit laviert, 49, 7 x 40, 5 cm, Brücke-Museum, Berlin; dazu K. Gabler, Zeichnungen u. Aquarelle, 1983, S. 234.

¹⁸² Titelblatt für den Überlinger Katalog zur Ausstellung *Deutsche Kunst unserer Zeit* im Oktober/ November 1945, vgl. A. Hofmann, Künstler auf der Höri, 1989, S. 18 mit Abb.

Von 1949 bis 1955 kann Heckel eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Karlsruhe wahrnehmen. Bis zu seinem Tod 1966 greift er in seinem Alterswerk, das von lyrischen Farbklangen, ausgewogenen Kompositionen und einer Neigung zu ornamental-abstrahierenden Formgebungen bestimmt ist, noch einmal nahezu sämtliche Themen seines bisherigen Schaffens auf.

1.1.7 Wilhelm Schnarrenberger

Auch der 1892 im badischen Buchen geborene Maler Wilhelm Schnarrenberger wird durch die Feme-Maßnahmen der NS-Kulturpolitik zu einer verstärkten Schau nach innen gedrängt. Während aus der Zeitspanne vor den dreißiger Jahren nur ein Selbstbildnis Schnarrenbergers existiert und sich der Künstler nur weitere vier Male in Verbindung mit anderen Personen etwa im Familien- oder Freundschaftsbildnis dargestellt hat, entstehen ab 1930 über die Jahre des NS-Regimes hinweg in verschiedenen künstlerischen Techniken insgesamt achtzehn Selbstporträts, in denen sich Schnarrenberger allein auf sich konzentriert und weitere drei, die ihn in Verbindung mit nahestehenden Personen zeigen¹⁸³.

Wilhelm Schnarrenberger, der nicht zuletzt aufgrund der nachhaltigen Wirksamkeit der NS Verfemung heute kaum einem größeren Publikum bekannt sein dürfte, begann seine künstlerische Karriere in der Frühphase nach dem Ersten Weltkrieg unter Orientierung an expressionistischen Gestaltungsmitteln. Ab 1920 wandte er sich der Stilrichtung der „Neuen Sachlichkeit“ zu und war als einer der Protagonisten 1925 in der von Gustav Hartlaub in Mannheim organisierten Ausstellung mit Werken vertreten¹⁸⁴. Daß Schnarrenberger eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie übernehmen kann, zeigt, daß seine Malerei aus dieser Werkphase Anklang fand. Aus der Zeit der künstlerischen und gesellschaftlichen Anerkennung der zwanziger Jahre kann das **Große Familienbild** [Abb. 36] von 1925 als Beispiel für die Ausdrucksformen des Malers dienen¹⁸⁵. In der für die neusachliche Malerei charakteristischen glatten und kühlen Bildsprache zeigt

¹⁸³ Vgl. zur Biographie I. Nedo 1982, S. 43ff. sowie die Ausstellungskataloge Buchen 1992 und Karlsruhe 1993. Zählung nach dem Werkverzeichnis bei Nedo. Ergänzend hinzuzufügen ist, daß in den letzten 20 Lebensjahren von 1946 - 66 nur 10 weitere Selbstbildnisse entstehen.

¹⁸⁴ Vgl. H.-J. Buderer, Neue Sachlichkeit, hrsg. von M. Fath, München/ New York 1994, zu Schnarrenbergers Biographie S. 229 u. Bilder in der Ausstellung S. 242.

sich Schnarrenberger seinem Beruf gemäß bei der Arbeit im braunen Malkittel mit Palette vor der Staffelei stehend. Gemeinsam mit dem links neben ihm postierten Bruder und der davor auf einem Stuhl sitzenden Mutter bildet die Personengruppe das von Renaissancegemälden übernommene Schema einer Pyramidal- oder Dreieckskomposition. Von Familienbildern der Renaissance übernommen ist auch die Integration des bereits verstorbenen Vaters, der im Hintergrund an der Wand bildlich den Familienkreis komplettiert. Der neusachlichen Porträtmalerei entsprechend bleiben die Gesichter der Dargestellten leer und unnahbar, die familiäre Situation wirkt jedoch intakt und bedeutet für den Künstler offensichtlich Schutz und Rückhalt. Indem Schnarrenberger in diesem Familienbild traditionelle Kompositionsschemata variiert und das Raffinement der neusachlichen Malweise ausspielt, scheint ihm weniger an einer Erfassung der einzelnen Charaktere als an der Beweisführung seiner technischen Virtuosität gelegen.

Ab Anfang der dreißiger Jahre muß der Künstler harsche Kritik der völkisch ausgerichteten Presse einstecken¹⁸⁶. Wie die Kollegen Hubbuch und Scholz wird Schnarrenberger per Erlaß vom 25. Juli 1933 aus seinem Lehramt an der Karlsruher Akademie entlassen¹⁸⁷. Da der Künstler nie zu den aggressiven Kritikern der Gesellschaft von der Statur eines Dix, Hubbuch, Schlichter oder Scholz gehört hatte, ist zu vermuten, daß seine politische Gesinnung - er war Mitglied der SPD - den Ausschlag zur schnellen Entlassung gegeben hat¹⁸⁸. Der Bildhauer Walter Schelenz berichtet von schweren Depressionen, an denen der Künstler infolge seiner Entlassung gelitten habe¹⁸⁹. Auch während des Studienaufenthalts 1934 in der *Villa Massimo* in Rom, um den sich der Maler auf Anraten seines Freundes Karl Rössing beworben hat und der ihm wider erwarten genehmigt wird, tritt keine Besserung ein. Schnarrenberger zeigt sich von der Schönheit italienischer Landschaften unbeeinflusst und malt

¹⁸⁵ Öl auf Leinwand, 125, 5 x 95, 5 cm, Galerie der Stadt Stuttgart.

¹⁸⁶ Zum "Reklamezeichner" degradiert ihn beisp. eine Kritik im *Führer* anlässlich der Ausstellung im Badischen Kunstverein vom 28. 2. - 19. 3. 1931 (zit. nach Angermeyer-Deubner 1988, S. 71).

¹⁸⁷ Mit dem Kündigungsschreiben ergeht die Mitteilung bezüglich einer bewilligten Übergangsrente, die befristet auf drei Jahre in Höhe der Hälfte der zuletzt bezogenen Jahresvergütung ausgezahlt werden soll.

¹⁸⁸ Zur SPD Mitgliedschaft AK Karlsruhe 1993, S. 35.

¹⁸⁹ Ebd.

melancholisch dunkle ‘Nachtbilder’¹⁹⁰. Die bedrückte seelische Verfassung des Künstlers ist deutlich abzulesen an den Selbstbildnissen, die jetzt in dichter Folge entstehen. Im **Selbstbildnis** vom **29. 12. 1935** [Abb. 37] sind die Augen sowie die linke Gesichtshälfte mit stark verwischten schwarzen Kreideflächen so verschattet wiedergegeben, daß über Mimik oder Ausdrucksgebärden kaum etwas gesagt werden kann.¹⁹¹ Allein jedoch die für ein Selbstporträt ungewöhnliche, undurchdringliche Verschattung des Antlitzes visualisiert die Introversion, die melancholische Verstummung des Künstlers.

Mittlerweile ist die Familie Schnarrenberger nach Berlin umgezogen, wo der Künstler hofft, seinen Lebensunterhalt als Gebrauchsgraphiker verdienen zu können. Dort entsteht **1936** ein weiteres **Großes Familienbild** [Abb. 38]¹⁹². Es sind die gleichen Personen, Mutter und Bruder, in einer ganz ähnlichen Situation erfaßt wie schon 1925 und doch gibt es wesentliche Unterschiede. Zunächst fällt der freiere ins Malerische gewandelte Pinselduktus auf. Im Vergleich zu der glatten, präzisen neusachlichen Arbeitsweise des früheren Bildes, scheint gleichsam schon in der künstlerischen Technik eine gewisse Unordnung und Verunsicherung zum Ausdruck zu kommen. Des weiteren stellt sich Schnarrenberger nicht mehr wie zuvor explizit in seiner Eigenschaft als Künstler dar. Die Tatsache, daß bewußt auf eindeutige berufsspezifische Hinweise verzichtet wurde, läßt auf eine deutliche Beeinträchtigung des künstlerischen Selbstverständnisses schließen. Hatte die Diffamierung der künstlerischen Tätigkeit durch die neue NS-Regierung auch eine Trübung der familiären Bande zur Folge? Einige Indizien deuten darauf hin. Während bei Mutter und Bruder durch die Überschneidung der Konturen Nähe zueinander ausgedrückt ist, bleibt zwischen dem Künstler und den beiden anderen Familienmitgliedern ein deutlicher Freiraum, der um so mehr ins Auge fällt, als er in etwa die Bildmitte einnimmt. In dieser Selbstdarstellung bringt Schnarrenberger als persönliche Folgen der Diffamierung zum Ausdruck: Der familiäre Rückhalt ist gestört und das künstlerische Selbstwertgefühl nachhaltig untergraben.

Farbstimmung, Raumsituation und Gebärdensprache im **Selbstbildnis mit Melitta** [Abb. 39] von **1936** visualisieren die seelische Bedrücktheit der Jahre

¹⁹⁰ Abb. im AusstellungsAK Karlsruhe 1993, Tafeln 35, 36, 38.

¹⁹¹ Rötzelzeichnung mit Widmung *Für Ilse Schneider*, 31 x 20, 5 cm, Privatbesitz.

im NS-Berlin¹⁹³. Zwar scheint der recht breite Oberkörper des Künstlers der jungen Frau, die sich ängstlich dahinter zurückzieht, Schutz bieten zu können, doch seine ermattete, resignierte Körperhaltung mit den hängenden Schultern drückt kaum verteidigungsbereite Energie aus. Das enge Beieinander des Paares inmitten des kargen Raumes läßt ihre Stellung noch exponierter wirken. Schutzlos sind sie Blicken von außen preisgegeben, was ihnen sichtlich unangenehm ist. Angst vor Bespitzelung und Denunziation ist gegenwärtig¹⁹⁴.

Im Zuge der Konfiskationen des Jahres 1937 verzeichnet Roh die Aussonderung von neun Graphiken des Künstlers aus dem Bestand der Kunsthalle Mannheim und ermittelt eine Gesamtzahl von fünfzehn beschlagnahmten Werken¹⁹⁵. Eine Schnarrenberger-Ausstellung in Witten an der Ruhr wird zwangsweise geschlossen, über ein offiziell verhängtes Ausstellungs- oder Malverbot ist jedoch nichts bekannt¹⁹⁶.

1938 wagt der Künstler mit der Eröffnung einer Pension in Lenzkirch im Schwarzwald einen Neuanfang. Die Veränderung der Lebensumstände und die einschränkende Abgeschiedenheit vom öffentlichen Leben einer größeren Stadt bewirken zunächst ein Versiegen der schöpferischen Tätigkeit¹⁹⁷. Erst während der Kriegsjahre, etwa ab 1943 findet Schnarrenberger wieder zu seiner künstlerischen Arbeit zurück. Indem er in zahlreichen Stilleben gewöhnliche Gebrauchsgegenstände seines täglichen Lebens bildlich festhält, flüchtet er sich in eine friedlich stille Gegenwelt. Daß ihn die Ereignisse außerhalb seines privaten Refugiums nicht unberührt lassen, deutet der weitergeführte Dialog mit der eigenen Befindlichkeit im Selbstbildnis an. Zwei Selbstporträts von 1943 sind in diesem Zusammenhang aufschlußreich. Zunächst zeugt das **Selbstbildnis mit Augenschirm** [Abb. 40] von der Wiederaufnahme der künstlerischen Arbeit¹⁹⁸. Der zum Schutz gegen Lichtreflexe auf der Leinwand beim Arbeiten getragene Schirm verschattet zwar die Augenpartie, verwehrt aber nicht einen Einblick in die psychische

¹⁹² Öl auf Leinwand, 135, 5 x 95, 5 cm, Privatbesitz.

¹⁹³ Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm, Privatbesitz; vgl. zur Interpretation auch Nedo 1982, S. 71.

¹⁹⁴ Dazu Nedo 1982, S. 67.

¹⁹⁵ S. Roh 1962, S. 224f.

¹⁹⁶ AK Karlsruhe 1993, S. 13 u. Nedo 1982, S. 67.

¹⁹⁷ Vgl. im Werkverz. Bei Nedo 1982.

Gestimmtheit des Künstlers. Sein Gesichtsausdruck mit dem resigniert ins Leere gerichteten Blick und der mit einem bitteren Zug versehenen Mundpartie zeigt, daß seine Verfassung labil und angegriffen ist.

Von eindrucksvoller Präsenz erscheint dagegen das zweite **Selbstbildnis** von **1943** [Abb. 41]¹⁹⁹. Ohne ablenkende Details, vor neutraler Hintergrundgestaltung liegt der Gehalt der Darstellung ganz auf dem Gesicht, das in der momentanen Wendung aus dem linken Profil in die Frontalansicht beinahe die Bildmitte einnimmt. Die Nacktheit der Halspartie läßt den Künstler wieder angreifbar und verletzlich erscheinen. Der kritisch-skeptische Blick unter gerunzelten Brauen wirkt jedoch nicht mehr ängstlich oder eingeschüchtert. Die Stirnfalte über der Nasenwurzel deutet auf Gefühle wie Zorn, Verbitterung, aber auch Widerstand hin. Das Gesicht des Künstlers ist in ehrlicher offener Konfrontation sich selbst gegenüber, respektive dem Betrachter, ganz nahe gerückt. Zwischen den beinahe monochromen Braun-Grau-Farbklingen werden in wenigen roten Akzenten die Spuren sichtbar, die das Ringen um die Existenz, der Kampf gegen die Selbstzweifel hinterlassen haben. Als habe er in dieser Form der Selbstanalyse Trost und Kraft gefunden, zeigt sich Schnarrenberger als leidenden und gezeichneten, nicht aber als resignierten, gebrochenen Mann.

Die Zeit des künstlerischen Abseits und der finanziellen Not ist für Schnarrenberger nach dem Zusammenbruch der NS-Herrschaft nicht sofort überstanden. Immer noch werden ihm kaum Möglichkeiten eingeräumt, seine während zwölf Jahren im Verborgenen gemalten Werke einer Öffentlichkeit zu präsentieren. Sein Unverständnis darüber bringt der Künstler in einem empörten Brief gegenüber Walter Kaesbach zum Ausdruck: *” Weshalb eigentlich dieses geringe Zutrauen zu meiner Arbeit? ... Wie es mir zumute ist, das können Sie nicht ahnen. Über 100 Bilder habe ich auf meinem Speicher stehen. ... Ich könnte eine große und eindrucksvolle Ausstellung allein bestreiten ... und bekäme ich sie, daß weiß ich, dann wäre ich ‘arriviert’. ... Aber wovon bis dahin leben? ... Wenn ich lese, wo überall Ausstellungen der von den Nazis unterdrückten Künstler gemacht werden und feststelle: nirgends*

¹⁹⁸ Öl auf Leinwand, 47 x 36, 5 cm, Privatbesitz.

¹⁹⁹ Öl auf Leinwand, 48, 5 x 38, 5 cm, Privatbesitz.

bist du dabei - dann wird mir elend zumute. ... Nicht nur, daß man mich '33 auf die Straße setzte ..., nicht nur, daß mir das Ausstellen bis zum Zusammenbruch unmöglich war - auch jetzt, wo meine Zeit gekommen sein müßte, läßt man mich beiseite stehen. Es wäre mir gleich ..., aber ich bin nicht allein, ich habe Menschen, für die ich sorgen muß und will"²⁰⁰. Nachhaltig formuliert Schnarrenberger hier, wie schwer es Künstlern, die durch die Feme-Maßnahmen in Vergessenheit geraten waren, im Nachkriegsdeutschland gemacht wurde, wieder Ausstellungsmöglichkeiten zu erhalten. Damit koinzidiert der Vorwurf einer nur ungenügenden kulturpolitischen Aufarbeitung der NS-Zeit²⁰¹ Wobei es den realistischen Malern nach 1945 schwerer gemacht wurde als den abstrakt arbeitenden Künstlern wie etwa Baumeister oder Nay.

Für Schnarrenberger tritt Ende der vierziger Jahre die ersehnte Wende ein. 1947 erhält er seine Professur zurück und leitet bis zur Emeritierung 1958 eine Malklasse an der Karlsruher Akademie.

1.1.8 Willi Müller-Hufschmid

Ende der zwanziger Jahre, kurz bevor sich durch die Kulturpolitik des NS die Bedingungen für die Künstler von Grund auf ändern, stellen sich für den Maler Willi Müller-Hufschmid mit Werken neusachlicher Stilrichtung Ausstellungserfolge ein²⁰². Ähnlich wie seine Künstlerkollegen Scholz und Hubbuch, mit denen er zu den führenden Vertretern der „Neuen Sachlichkeit“ im badischen Raum gehört, entlarvt er hinter der Fassade vordergründiger Harmlosigkeit und Naivität die Verlogenheit spießbürgerlicher Idyllen. Noch 1929 hat Müller-Hufschmid seine erste Einzelausstellung im Badischen Kunstverein und kann 1930 mit dem **Selbstbildnis mit Frau** in der Ausstellung *Selbstbildnisse badischer Maler* einen der vier vergebenen Preise

²⁰⁰ Brief nur in Abschrift vorhanden, ohne genaue Datierung (zit. nach AK Buchen 1992).

²⁰¹ Vgl. dazu den Aufsatz von A. Lobbenmeier, Umbrüche - Überlegungen zu einer anderen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Scheel/ Bering 1998, S. 12ff. und auch im Schlußkapitel dieser Ausführungen.

²⁰² Zur Biographie vgl. AK Karlsruhe 1999, S. 15f. u. Thimme/ Riedel 1990, S. 13ff.

erringen²⁰³. Die Preisvergabe an Müller-Hufschmid löst allerdings bereits eine Welle der Empörung in nationalen Kreisen aus²⁰⁴.

Zwar wird der Künstler nach der Machtergreifung nicht direkt von NS-Kunsthetze betroffen, die Entwicklung in Richtung einer weiteren Etablierung im deutschen Kulturleben ist jedoch abrupt beendet. Der Maler hat fortan kaum mehr Möglichkeiten, seine Werke öffentlich zu präsentieren²⁰⁵. Künstlerisch reagiert Müller-Hufschmid auf die NS Machtergreifung, indem er die beinahe überpräzise Wiedergabe des Gegenständlichen und Räumlichen zugunsten einer expressiven Malweise mit surrealen Einflüssen aufgibt. Wichtig werden Tiermetaphern und Fabelwesen, mittels derer er in verschlüsselter Bildsprache die Brutalität und Unmenschlichkeit des NS-Regimes zu enthüllen sucht²⁰⁶.

Surreale Elemente fließen auch ein in die Auseinandersetzung mit der eigenen Befindlichkeit, die in der Zeit der Isolation und der künstlerischen Selbstzweifel intensiv betrieben wird²⁰⁷.

Eine alptraumhafte Atmosphäre bestimmt das Bildnis **Mann und Kind** von 1935/ 36 [Abb. 42]²⁰⁸. Auch wenn der neutral gewählte Titel nicht direkt auf eine Selbstdarstellung schließen lässt, weist der gramgebeugte Mann die charakteristischen Züge von Müller-Hufschmids Physiognomie auf. Der mächtige, breite Schädel, die großen Augen, die gut ausgeformten Lippen und die knollige Nase, all dies nur in fast greisenhaft gealterter Form. Die Diskrepanz zwischen Alter und Jugend ist aber nicht das eigentliche Thema der

²⁰³ Abb. im AK Karlsruhe 1999, S. 82; vgl. dazu U. Merkel, Selbstbildnisse badischer Künstler. Anmerkungen zum staatlichen Porträtwettbewerb und zur Ausstellung von 1930, in: Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, hrsg. von J. Dresch/ W. Rößling, Karlsruhe 1993, S. 175-189.

²⁰⁴ Vgl. die Kritik im Karlsruher *Residenz-Anzeiger* vom 28. 2. 1930, in der Hufschmids Selbstbildnis als „*Gesichtsorgie der Häßlichkeit*“ verhöhnt wird; eine Kritik im Führer vom 13.10.1932 bezeichnet den Künstler selbst als „*Schmierfink mit grauenvollen, übertollen Farborgien*“ (AK Karlsruhe 1999, S. 19 u. 20).

²⁰⁵ Im AK Stilstreit und Führerprinzip, 1987, S. 264 sind unter der Kurzbiographie zu M-H. lediglich 2 Ausstellungsbeteiligungen 1935 u. 1939 verzeichnet.

²⁰⁶ Vgl. dazu W. Grape, in: Tendenzen (1980), S. 50 mit Beispielen u. im AK Karlsruhe 1999 den Aufsatz von S. Bieber, S. 97ff..

²⁰⁷ Vgl. zu den Selbstbildnissen insgesamt die Aufsätze von J. Heusinger von Waldegg, Auf der Suche nach sich selbst. Selbstreflexion und Medium, S. 77 - 94 sowie K.-L. Hofmann, Selbstbildnis-Zeichnung als Mittel zur Selbstbehauptung, S. 109 - 115, beide im AK Karlsruhe 1999.

²⁰⁸ Öl auf Pappe, 105 x 81 cm, Galerie Goettl, Karlsruhe. Parallel zu dieser Arbeit entsteht 1933/ 40 eine Werkgruppe mit Themen wie 'Gefangene', 'Flüchtende' (Abb. S. 97 u. 148 im AK Karlsruhe 1999), die ebenfalls einen Reflex auf die Zeitsituation darstellen dürften, vgl. auch den Aufsatz von S. Bieber im AK Karlsruhe 1999, bes. S. 97f..

Darstellung. Vielmehr erscheint es so, als wolle das Kind mit seinen sanften Berührungen und seinem mitfühlenden Wesen den von Düsternis und tumber Agonie befallenen Mann aus seinem Zustand befreien. Diese Darstellung ist im übertragenen Sinn auf die Situation des Künstlers im gesellschaftlichen Abseits zu beziehen, gleichzeitig verleiht sie seinen Gefühlen der Verbitterung und Resignation Ausdruck.

In einem fragmentarischen Lebenslauf umreißt Müller-Hufschmid seine Situation mit wenigen Worten: *„Fehlende Ausstellungsmöglichkeiten, restlose Zurückweisung meiner Bilder, weil als nazifeindlich aufgefaßt. Keine Verdienstmöglichkeit“*²⁰⁹.

Als Ende der dreißiger Jahre die Frau des Künstlers, die als Fremdsprachenkorrespondentin den Lebensunterhalt der Familie gesichert hat, schwer erkrankt und bald darauf stirbt, ist Müller-Hufschmid gezwungen, eine Anstellung als Bühnenbildner am Theater in Konstanz wahrzunehmen. Im Oktober 1941 beginnt, nach eigener Aussage, mit dem Umzug an den Bodensee die bedrückendste Zeit im Leben des Künstlers, denn aufgrund der Theaterarbeit ist an die eigene Malerei kaum mehr zu denken. In Briefen an den Bruder klagt er über den ständigen Termindruck zwischen den Premieren, fühlt sich den Anforderungen nicht gewachsen und verabscheut die öffentliche Präsenz, die seine Anstellung mit sich bringt: *„Von morgens halb acht bis abends halb neun tätig. Samstagnachmittag und Sonntag miteinbegriffen. ... Das ganze Zeug muß ich von Anfang bis Ende alleine malen. Deshalb habe ich kaum Zeit zum Essen“*²¹⁰.

In dieser krisenhaften Zeit dient dem Maler das **Selbstporträt** [Abb. 43] als Projektionsfläche der Emotionen. In einem Brustbild en face zeigt sich Müller-Hufschmid **1941** in surrealer Atmosphäre den allseits präsenten prüfenden Blicken von außen ausgeliefert²¹¹. Vor dem unruhigen Hintergrund dichtet ineinander verschachtelter geometrischer Formen, die als eng verwinkelte Stadtlandschaft zu deuten sind, tauchen überall Schemen von Köpfen, vor allen

²⁰⁹ Fragmentarischer Lebenslauf (zit. nach Angermeyer-Deubner 1988, S. 84).

²¹⁰ Brief an den Bruder vom 18. Aug. 1943 (zit. nach AK Karlsruhe 1999, S. 105), dazu auch Thimme/ Riedel 1990, S. 18.

²¹¹ Tusche und Pinsel auf Papier, 29, 5 x 20, 9 cm, Prinz-Max-Palais Karlsruhe. Da Müller-Hufschmid seine Arbeiten nur selten datiert hat, konnte die zeitliche Abfolge nur ungefähr rekonstruiert werden. Eine ähnliche Thematik begegnet in weiteren Selbstbildnissen dieses Zeitraums s. die Abbildungen bei Thimme/ Riedel 1990.

Dingen aber paarweise oder einzelne Augen auf. Obwohl sich dies alles im Rücken des Künstlers abspielt, sieht man ihm deutlich an, daß er sich unangenehm beobachtet fühlt. Das Gesicht mit den weit geöffneten Augen wirkt angestrengt und abgespannt, die Nerven liegen blank.

Nahsichtig gibt sich Müller-Hufschmid **1941/44** ein weiteres Mal im **Selbstbildnis** [Abb. 44] wieder²¹². Gefaßt stellt er sich dem eigenen bohrenden Blick im Spiegel. Ohne ablenkende Details fokussiert er auf die innere Zwiesprache mit sich selbst und hinterfragt ernst und kritisch seine psychische Konstitution.

1944 verbrennen etwa 400 Arbeiten, fast das gesamte Frühwerk, in Müller-Hufschmids Karlsruher Atelier bei einem Bombenangriff²¹³. Da der Künstler für den Militärdienst zu alt ist, wird er als Bahnwärter zwangsverpflichtet. Obwohl der verantwortungsvolle Posten einer schöpferischen Tätigkeit vollends abträglich ist, erstellt Müller-Hufschmid in der Isolation seines Bahnwärterhäuschens weiterhin in kleinen, spontanen Zeichnungen flüchtige Psychogramme seiner inneren Befindlichkeit. Im **Selbstbildnis als Schrankenwärter** [Abb. 45] verarbeitet er schwankend zwischen Spott und Ernst die Gegebenheiten seiner neuen Situation²¹⁴. Er als phantasiebegabter, schöpferischer Mensch muß in pedantischer Pünktlichkeit Signale stellen und Schranken bedienen. *"Hier stehe ich und kann nicht anders und die Fische und Möwen verhöhnen mich"* hat er zu beiden Seiten seiner Schultern auf das Blatt geschrieben. Der Künstler sieht sich der Lächerlichkeit preisgegeben, da sein Bedürfnis, als Maler frei tätig sein zu können, vereitelt wird.

Nach dem Zusammenbruch des NS Regimes bleibt Müller-Hufschmid bis 1947 in Konstanz. Einen in Aussicht gestellten Lehrauftrag an der Karlsruher Akademie lehnt er nach seiner Rückkehr mit der Begründung, seinen Studenten nichts mehr beibringen zu können, ab²¹⁵. In künstlerischer Hinsicht wendet sich der Sechzigjährige verstärkt der Abstraktion zu. Seit Ende der vierziger Jahre erhält er Möglichkeiten, an Ausstellungen zu partizipieren. Mit

²¹² Tuschfeder und Pinsel auf Papier, 29, 5 x 20, 9 cm, Prinz-Max-Palais Karlsruhe.

²¹³ Thimme/ Riedel 1990, S. 18.

²¹⁴ Um 1944/ 47, Tuschfeder und Pinsel auf Papier, 29, 5 x 21 cm, Privatbesitz.

²¹⁵ Thimme/ Riedel 1990, S. 21.

der Teilnahme an der *Documenta II* in Kassel kann er sich spätestens 1959 in der deutschen Kunstszene der Nachkriegszeit etablieren²¹⁶.

1.1.9 Wilhelm Geyer

1900 in Stuttgart geboren und von 1919 bis 1926, zuletzt als Meisterschüler von Christian Landenberger an der Stuttgarter Kunstakademie ausgebildet, arbeitete Wilhelm Geyer von 1926 bis 1927 zunächst als Zeichenlehrer in Rottweil, bevor er sich mit der Übersiedlung nach Ulm 1927 als freier Maler etablieren kann. Engagiert im schwäbischen Kunstleben ist er 1929 Mitbegründer und ab 1931 Vorsitzender der Stuttgarter *Neuen Sezession*. Gleich in der ersten großen Ausstellung der von ihm mitinitiierten Künstlergruppe im September 1929 erfährt Wilhelm Geyer mit seinen expressiven religiösen Arbeiten rechtskonservative Kritik. Zum Beispiel heißt es im *Schwäbischen Merkur* vom 18. September 1929: *"Zerfließende, überlebensgroße Gebilde von Heiligen und visionäre Figuren sind hier in einem überschäumenden, rasenden Farbenrausch getaucht, der jedes Gefühl für überkommene Malkultur aufs tiefste beleidigt"*²¹⁷.

Nach der NS-Machtergreifung im Januar 1933 bleiben durch wachsende Isolierung und fortgesetzte Diffamierung öffentliche Aufträge und Ausstellungsmöglichkeiten aus²¹⁸. 1937 werden Geyers Arbeiten aus den Museen in Ulm und Stuttgart entfernt, die wirtschaftliche Grundlage zur Weiterexistenz als freier Maler ist gefährdet. Verstärkt wendet sich Geyer der Sakralkunst zu und kann durch Arbeiten an Fresken und Kirchenfenstern seinen Lebensunterhalt sichern. In den Jahren 1940 - 42 wird der Künstler vorübergehend zum Wehrdienst eingezogen. Mit Ausmaß und Brutalität des NS-Kriegsgeschehens konfrontiert, intensiviert er im Anschluß sein religiöses Engagement. Über den christlich geprägten Kreis um den Religionsphilosophen Theodor Haecker und den Publizisten Carl Muth, Herausgeber der katholischen Monatsschrift *Hochland*, kommt er mit der Widerstandsgruppe *Weißer Rose* in Kontakt, deren Mitinitiatoren, Hans und

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Zit. nach R. Zimmermann, Wilhelm Geyer, 1971, S. 92, Anm. 24.

²¹⁸ Zu Geyers Existenz unter dem NS vgl. insgesamt ebd. S. 32ff. sowie C. Geyer, in: Rottenburger Jahrbuch f. Kirchengeschichte Bd. 7 (1988), S. 191 - 216 u. W. Schürle (Hrsg.) 1998, S.8ff.

Sophie Scholl, ihm aus seiner Zeit in Ulm bekannt waren²¹⁹. Auf Vermittlung der Geschwister Scholl erhält Geyer ab Januar 1943 die Atelierräume des nach Polen abkommandierten Münchner Künstlers Paul Eickemeyer zur Verfügung gestellt²²⁰. Als die Geschwister Scholl und weitere führende Mitglieder der Widerstandsgruppe gefaßt und zum Tode verurteilt werden, gerät auch der Künstler ins Visier der Gestapo. Am 5. April 1943 wird er in Haft genommen, weil bei der Festnahme von Hans Scholl der Atelierschlüssel und eine Raucherkarte auf den Namen *Geyer* gefunden worden waren²²¹. Während der 100 Tage Haft im Untersuchungsgefängnis München-Neudeck steht der Künstler in brieflichem Kontakt mit seiner Familie. Zwar gibt er sich in dieser Korrespondenz zuversichtlich und macht seinen Angehörigen Mut, doch enthüllen einige flüchtige **Selbstbildnisskizzen** [Abb. 46, 47 und 48], zum Teil auf liniertem Schreibpapier ausgeführt, seine seelische und körperliche Belastung²²².

Drei Mal zeigt sich Geyer in einem Zustand zwischen Hoffnung und Desillusion, stoischem Ertragen und Verzweiflung. Nervöse Anspannung koinzidiert mit niedergedrückter Müdigkeit. Deutlich kommen seine Isolation, sein Auf-sich-gestellt-Sein zum Ausdruck, die Beweggründe, die ihn zur inneren Zwiesprache gedrängt, ihn die Konfrontation mit dem eigenen Abbild haben suchen lassen²²³.

²¹⁹ Zum Kreis um die kath. Monatsschrift *Hochland* vgl. K. Ackermann, *Der Widerstand der Monatsschrift Hochland gegen den Nationalsozialismus*, München 1965.

Seit 1927 lebte Geyer als freier Maler in Ulm (R. Zimmermann 1971, S. 41).

²²⁰ Über die Beziehungen Geyers zu den Geschwistern Scholl u. zu religiösen Widerstandskreisen vgl. im AK Kunst und Kultur in Ulm 1933-1945, hrsg. von B. Reinhardt u. dem Ulmer Museum, Tübingen/ Stuttgart 1993, S. 179. Siehe auch Brief Sophie Scholls vom 12. 1. 1943: *"Herr Geyer ist schon in Eickemeyers Atelier eingezogen. Wahrscheinlich werden wir manchen Abend mit ihm verbringen. Seine Anwesenheit wirkt sehr beruhigend, er strahlt direkt eine Atmosphäre des Vertrauens aus"* (zit. nach I. Jens (Hrsg.), *Aufzeichnungen und Briefe von Hans und Sophie Scholl*, Frankfurt 1984, S. 284).

²²¹ Auszugsweise Wiedergabe der Anklageschrift im AK Künstlerschicksale im Dritten Reich..., 1987, S. 51. Zusammen mit Geyer wird auch der eigentliche Atelierbesitzer Paul Eickemeyer in Haft genommen, im anschließenden Prozeß wird er frei gesprochen (C. Geyer, in: *Rottenburger Jahrbuch* Bd. 7 (1988), S. 193).

²²² Nur wenige Äußerungen zeigen den Künstler in niedergedrückter Stimmung, etwa wenn es heißt: *"Ich liebe ja das Alleinsein, aber gar keine Ansprache zu haben, wird langsam zur Last"* oder *"Man wird diesen Zustand gewohnt und bekommt Erfahrung im Überwinden der schlechten Stunden. Das Wetter, das Enttäuschtsein, wenn etwas Erwartetes nicht eintrifft. Müdigkeit ... Hunger, das sind so die Hauptursachen"* Brief vom 10. 6. 1943 an die Mutter u. Brief vom 27. 6. 1943 an die Ehefrau Clara (Wiedergabe der Briefe bei C. Geyer, in: *Rottenburger Jahrbuch*, Bd. 7 (1988), S. 205 u. 207).

²²³ Selbstbildnisse vom 14. 6. 1943, vom 20. 5. U. 17. 6. 1943, o. Maßangaben, Privatbesitz C. Geyer (C. Geyer, in: s. o., S. 209 - 211).

Da man dem Künstler im Prozeß vom 13. Juli 1943 eine aktive Beteiligung an den Widerstandsaktionen der *Weißten Rose* nicht beweisen kann, kommt er frei.

Gleichsam als Bilanz des für Geyer bewegenden und aufwühlenden Jahres **1943** entstehen die Blätter der **Hiob-Mappe** [Abb. 49], die sich mit dem Thema äußerster, die Existenz angreifender Prüfung des Menschen durch Gott auseinandersetzen. In differenzierter Abstraktion von der biblischen Vorlage fordert Geyer mit den fünfzehn Blättern des Hiob-Zyklus im übertragenen Sinne die persönliche und künstlerische Integrität um den Preis der Leidenserduldung ein. Die Parallelen zur damaligen Situation des Künstlers sind kaum zu übersehen. Tatsächlich wirkt das Blatt VII der Litho-Folge, in dem die Qualen des dem Schicksal ausgelieferten Hiob ausdrucksstark vor Augen geführt werden, wie ein **verkapptes Selbstbildnis**²²⁴.

1945 wird der Künstler zum Arbeitsdienst am Westwall eingezogen. Im Januar dieses Jahres erleidet er beim Feuerlöschen eine Rauchvergiftung und muß sich im Anschluß einer Augenoperation unterziehen. Da die physische Konstitution infolge der Inhaftierung und der daraus resultierenden schweren seelischen Belastungen noch geschwächt ist, führt eine langwierige Netzhautentzündung zur Erblindung von Geyers linkem Auge. In einem eindringlichen **Selbstbildnis** zeigt der Künstler **1945** sein leidgeprüftes Antlitz [Abb. 50]²²⁵.

Der wegen der thematischen Übereinstimmung naheliegende Vergleich mit Blatt VII der **Hiob-Mappe** bestätigt die selbstbildnishaften Züge des Blattes. Im Gegensatz zur religiösen Arbeit mit ihrer expressiven Mimik und Gebärdensprache drückt Geyer im Selbstbildnis ein stilles, verinnerlichtes Leiden aus. Dabei bleibt die künstlerische Form aufwühlend expressiv. Kräftige, harte Kreidestriche im Wechsel mit gewischten Partien visualisieren anschaulich die Spuren der durchlebten physischen und seelischen Qualen sowie die Verletzbarkeit und Angegriffenheit der psychischen Konstitution.

Die nachhaltigen Spuren und Veränderungen, die die NS Erfahrungen bei Geyer hinterlassen haben, kann abschließend ein Vergleich zwischen einem frühen und einem späteren Selbstbildnis verdeutlichen.

²²⁴ Lithographie, 60 x 40 cm, Privatbesitz; dazu R. Zimmermann 1971, S. 41.

²²⁵ Pastell, 45 x 24, 5 cm, Nachlaß des Künstlers; dazu ebd.

Im **Selbstbildnis** von 1932 [Abb. 51] zeigt sich der Künstler im Brustbild in selbstbewußt aufrechter Haltung²²⁶. In energischen, dichten Strichlagen sind Kopf und Gesicht deutlich ausformuliert. Gesichtsausdruck und Haltung vermitteln kritischen Ernst, Stärke und Unbeirrbarkeit.

Obwohl ein ähnlicher Brustbildausschnitt und die gleiche technische Ausführung, die Lithographie, gewählt wurde, gibt das **Selbstbildnis** von 1946 [Abb. 52] einen gänzlich divergierenden Eindruck von der Verfassung des Künstlers²²⁷. Gesicht und Kopf sind nur summarisch mit Konturen gearbeitet, alles bleibt unbestimmt, verschwommen, wie von einem Schleier überzogen. Das frühere selbstbewußt geradlinige Auftreten des Künstlers ist ins Gegenteil gewandelt. Die Kraft zum Aufbegehren ist gebrochen, die eigene Identität verwischt. Dumpf in sich gekehrt, müde und erschöpft, wirkt der Künstler kaum willens oder fähig, mit der Außenwelt Kontakt aufzunehmen. Ein Mensch, der erst wieder zu sich selbst finden muß, bevor er sein früheres Leben fortsetzen kann - Sinnbild für die Situation Deutschlands nach den zwölf Jahren NS-Diktatur.

Nach dem Krieg betätigt sich als Mitbegründer der *Gesellschaft Oberschwaben* (1946) und der *Gesellschaft 1950* aktiv im schwäbischen Kulturleben und ist bis zu seinem Tod 1968 mit mehr als zwanzig Wandbildaufträgen und Glasfenster-Programmen für über 180 Kirchen mit Arbeit ausgelastet.

²²⁶ Lithographie, 63, 3 x 48 cm, Sammlung Rieth, Graphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen; dazu im AK Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung, 1989, S. 130.

²²⁷ Lithographie, 34, 7 x 24, 6 cm, Sammlung Rieth, Graphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen; dazu wie oben S. 131.

2. Künstler zwischen Anpassung und Verfemung

2.1 Auswahlkriterien

Nicht alle Künstler, die sich nach dem Ersten Weltkrieg sozialkritisch engagiert hatten, standen dem NS ab 1933 automatisch in ablehnender Weise gegenüber. Die im folgenden besprochenen Maler sollen an dieser Stelle stellvertretend für Künstler mit Tendenzen zur vorübergehenden Anpassung an den NS Erwähnung finden, die, aber aufgrund ihres früheren politischen Engagements oder experimenteller Arbeiten aus dem Frühwerk vom Regime abgelehnt wurden und dadurch in eine zwiespältige Lage gerieten. Gerade weil der Versuch unternommen oder erwogen wurde, sich mit den Verhältnissen des NS zu arrangieren, wirkt sich die Verfemung um so unmittelbarer auf das künstlerische Selbstverständnis aus.

Besonders Maler, die nach einem expressionistischen Frühwerk im Verlauf der zwanziger Jahre zu der stilistisch beruhigten Form der „Neuen Sachlichkeit“ gelangt sind - der Kunstrichtung, die die Konsolidierung Deutschlands in den Jahren nach der Inflation begleitet hat -, neigen anfänglich verstärkt zu Anpassungstendenzen. Das Primat der Kontur sowie die klare Anordnung und gleichmäßige Durchleuchtung des Bildgefüges boten entscheidende Anknüpfungspunkte für den Übergang von der so genannten „Neuen Sachlichkeit“ zur NS-Malerei. Auch thematische Kontinuitäten im Bereich Landschaftsmalerei oder Industriedarstellung, Sujets, die im NS eine propagandistisch ideologische Aufladung erfahren, waren gegeben²²⁸.

Nur wenige Maler der „Neuen Sachlichkeit“, die während der dreißiger Jahre in Deutschland bleiben, gehen aber über den Versuch, sich möglichst unauffällig zu verhalten, hinaus und zeigen aktives Engagement für die NS-Bewegung wie etwa Alexander Kanoldt, Werner Peiner, Bernhard Dörries oder Adolf Wissel. Allerdings werden auch nur wenige neusachlich arbeitende Künstler eindeutig diffamiert. Vertreter des so genannten ‘rechten Flügels’ der Neuen Sachlichkeit gelangen auch nach der Machtergreifung noch zu Amt und Ehren, ohne tiefgreifende künstlerische Veränderungen durchmachen zu müssen, etwa Radziwill, Schrimpf, Lenk, Kanoldt.

²²⁸ Zu dieser Thematik die Ausführungen von A. Oellers, in: Kritische Berichte 6 (1978), S. 46ff. u. O. Peters 1998 passim.

Gezielte NS-Angriffe richteten sich gegen die, die sich politisch engagiert oder sozialkritische Themen aufgegriffen hatten, während Maler wie Franz Lenk oder Georg Schrimpf ungehindert ihrer Lehrtätigkeit nachgingen, bis sie 1938 aus Protest selbst ihre Ämter aufgeben.

In seiner Rede vor den Theaterleitern vom 8. Mai 1933 preist Goebbels die Neue Sachlichkeit als *"Kunst des nächsten Jahrzehnts"*. Dem diametral entgegen stehen von vornherein die negativen Beurteilungen von Wilhelm Frick, der spricht von *"jenen eiskalten, gänzlich undeutschen Konstruktionen, wie sie unter dem Namen der Neuen Sachlichkeit ihr Geschäft treiben"* und Alfred Rosenberg, der in seinem *Mythus* allgemein gegen die Moderne wettet: *"So wechselt eine Kaschemmenmystik mit Zerebrismus; Kubismus mit linearem Chaos ab, bis man auch dies alles wieder satt bekam und es heute wieder - umsonst - mit 'neuer Sachlichkeit' versucht"*²²⁹. Bekanntermaßen scheitert Goebbels mit seinem Konzept eines moderner ausgerichteten Kunstverständnisses und schwenkt spätestens 1937 ganz auf Hitlers strengen Säuberungskurs ein.

Auch wenn für die in diesem Kapitel vorgestellten Künstler nicht eine Bedrohung in Form von Inhaftierung oder Berufsverbot vom NS ausgeht, reicht das Gefühl des Unerwünschtseins und der Isolation, um die schöpferische Energie zu lähmen und ein Krisenempfinden hervorzurufen. Die Koinzidenz zwischen existentiellen Krisen und verstärkter Neigung zur Selbstdarstellung, war bereits mehrfach aufgezeigt worden und trifft auch in diesen Fällen zu.

2.1.1 Conrad Felixmüller

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges bis zum Beginn der zwanziger Jahre vertrat Conrad Felixmüller stilistisch einen expressiven Realismus. In harten, kantigen Holzschnitten übte er Gesellschaftskritik und engagierte sich mit Arbeiten für Franz Pfemferts Zeitschrift *Aktion*, der Mitgliedschaft in der *Novembergruppe*, dem Eintritt in die KPD und der Mitbegründung der

²²⁹ Goebbels Rede, in: Dokumente der deutschen Politik, Bd. I, Berlin 1939, S. 321; Wilhelm Frick im *VB* vom 20. 10. 1933 und Rosenberg in: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München ¹²1933, S. 302.

Dresdner Sezession im Januar 1919 auf der politisch linken und künstlerisch rebellisch lauten Seite²³⁰.

Gegen Ende der zwanziger Jahre verwirft der Künstler die expressionistische Phase und vernichtet frühere Arbeiten²³¹. Die Vehemenz von Felixmüllers Ablehnung des Expressionismus kommt in einer Äußerung zu Fricks Bildersturm in Weimar zum Ausdruck. Als Vorstandsmitglied des *Reichsverbandes bildender Künstler* um Unterstützung eines Protestschreibens gegen die NS-Kulturpolitik ersucht, lehnt er in einem Brief vom 9. 12. 1930 aus folgenden Gründen ab: " ... wir haben uns für das Abhängen der vorigen Generation nicht gerührt - und sollen uns auch nicht für die von Frick abgehängten verwenden, wenn auch zunächst ein politischer Moment mitspricht. Persönlich bemerke ich, daß ich mich im Laufe der letzten 10 Jahre gewandelt habe, von den Experimenten der Kunst abwandte und das Problematische der modernen Kunst (um die es sich hauptsächlich bei Frick handelte) durchaus kenne und bei mir in unnachsichtlichster Weise überwunden habe"²³².

Nach einer neusachlich ausgerichteten Zwischenphase zu Beginn der dreißiger Jahre glaubt der Künstler in einem lyrisch verfeinerten Naturalismus mit Hang zu idyllisch sentimentalen Inhalten und zum Kitschigen neigender Palette die künstlerische Reife gefunden zu haben²³³.

Trotz des gewandelten, harmlos unauffälligen Stils und damit verbunden der Aufgabe jeden politischen Engagements gerät Felixmüller früh unter Beschuß

²³⁰ Vgl. dazu auch den Aufsatz von S. Lässig, Politische Radikalität und junge Kunst, in: Dresdner Hefte 25, Heft 1 (1991), S. 53-67, zu Felixmüller bes. S. 58ff. Zur Novembergruppe H. Kliemann, Die Novembergruppe, Berlin 1969.

²³¹ AK C.F. Werke u. Dokumente, 1984, S. 31 zum Verbrennen früherer Arbeiten zum einen aus Selbstablehnung, zum anderen wegen verdächtigen politischen Inhalten.

²³² Zit. nach C.F. Werke und Dokumente, 1984, S. 144. Zur Abkehr vom expressionistischen Stil auch F's Selbstbekenntnis *Malerglück und Malerleben* von 1929 (im Anhang bei D. Gleisberg 1982, S. 258). Nach den Erfahrungen im NS revidiert F. die harsche Ablehnung und schreibt in einem Brief an seinen Mäzen H. C. von der Gabelentz am 13. 12. 1943: "...der chaotische Expressionismus von Meidner [ist] geradezu disziplinierte Prophetie - denken sie doch an seine Großstadtbilder mit explodierenden, in Flammen stehenden Häusern - oder George Grosz' Tumultszenen, einbrechende Häuser, Völkerwanderungen von Huren, Schiebern, Elendskrüppeln... Wer kann heute an Andres nach den jetzigen Städten denken? Und in puncto Malerei war die technische Frage: Kann man mit reinmalerischen, illusionistischen Mitteln diese Dinge bildmäßig darstellen? Nein, und deshalb Expressionismus!".

²³³ Zur Stilentwicklung vgl. D. Schubert, Felixmüller als Porträtist, in: Conrad Felixmüller 1897-1977, Museum Ostwall, Dortmund 1978, S. 9 u. D. Gleisberg 1982, S. 57. Kritisch zum Stilwandel im AK C.F. Werke u. Dokumente, 1984, S. 19 u. ebd.

von rechts. Man beruft sich auf seine gesellschaftskritischen Arbeiten von Anfang der zwanziger Jahre und hält den gegenwärtigen Stilwandel, insofern man ihn überhaupt wahrnimmt, für eine taktisch geschickte Tarnung²³⁴.

Bereits 1928 äußert Felixmüller Klagen *"über die infame und hinterlistige Art, wie man heute in den reaktionären Kreisen gegen mich persönlich wie künstlerisch vorgeht. Man gilt nicht nur als Stänkerer, sondern schlimmer noch als Kommunist: man hat heute erst den Mut, mich im allgemeinen zu sabotieren, weil ich den Schweinekrieg [gemeint ist der Erste Weltkrieg] nicht mitgemacht habe, sogar noch andere dagegen gehetzt habe. Und jetzt dehnen diese Leute das auch auf die persönliche Kunstkritik aus ... Mit der vollen Absicht, mich wirtschaftlich zu ruinieren"*²³⁵.

Während der Jahre des NS-Regimes kann Felixmüller seine Kunst kaum mehr ausstellen, geschweige denn verkaufen. Es trifft ihn hart, daß die stilistische Umorientierung von Anfang an auf Ablehnung stößt und die Entwicklung zu einer (nach eigener Meinung) reiferen Kunst kaum Beachtung findet, sich weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit vollziehen muß.

1933 werden vierzig Arbeiten von Felixmüller auf der Dresdner Vorläuferausstellung *Entartete Kunst* verunglimpft. Im selben Jahr wird der Künstler aus den bisher inne gehaltenen Ämtern und Organisationen entfernt. Im Verlauf der Aktion *'entartete Kunst'* beschlagnahmt man von NS-Seite insgesamt 151 Felixmüller-Arbeiten, von denen vier Gemälde und vier Grafiken in der Münchner Schandausstellung 1937 gezeigt werden²³⁶. Unter der Rubrik *"Kunst predigt Klassenkampf"* ist Felixmüllers Tuschfederzeichnung **Revolution: Nächtlicher Bergarbeiterstreik** von 1921 im Ausstellungsführer abgebildet²³⁷.

Die Krise des Ausgegrenztseins und der wirtschaftlichen Not versucht auch Felixmüller durch eine verstärkte Selbstbildnisproduktion zu kompensieren.

Bereits das **Selbstbildnis mit Frau** von 1933 [Abb. 53] wirkt wie ein Abschied von besseren und glücklicheren Zeiten, besonders wenn man den Vergleich zu

²³⁴ Ebenso ist H. Spielmann 1996, S. 27 der Ansicht, daß F. wegen des früheren politischen Engagements abgelehnt wurde, während neusachliche Maler wie Kanoldt oder Lenk, die nie KPD Mitglieder waren, durchaus Akzeptanz erfuhren.

²³⁵ Werke u. Dokumente, 1984, S. 108.

²³⁶ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 138, 140, 162, 173, 174, 176 u. S. Barron 1992, S. 238 sowie U. Frenzel, Chronik zu Leben u. Werk, in: H. Spielmann 1996, S. 17.

²³⁷ Ausstellungsführer S. 11 (Wiedergabe bei P.-K. Schuster ⁵1998).

dem fünf Jahre zuvor entstandenen Doppelbildnis **Liebespaar vor Dresden** [Abb. 54] zieht²³⁸. Dem euphorischen Bekenntnis zum Liebesglück von 1928 ist ein enges und vertrautes Zusammenstehen des Paares gegen Sorgen und äußere Schwierigkeiten bei lyrisch melancholischer Grundtendenz gewichen. Durch die fast monochromen Farbschattierungen von Graublau-, Graugrün- und Grauschwarz-Tönen und den kahlen glatten Hintergrund - im Gegensatz zur vertrauten Heimatstadtkulisse im früheren Doppelbildnis - wirkt die Atmosphäre der Darstellung kalt und abweisend. Im Vergleich der beiden Doppelbildnisse läßt sich anhand des gewandelten Erscheinungsbildes des Paares die veränderte Einstellung des Künstlers zu Politik und Zeit ablesen: von der proletarischen Attitüde mit entsprechenden Attributen wie Schiebermütze und einfachem Staubmantel im früheren Bildnis zum bourgeois Habitus mit Melone und Pelzmantel im späteren.

Während das fahle Inkarnat der Frau farblich der tristen Hintergrundstimmung angepaßt ist, fallen das hell beleuchtete Gesicht des Malers und sein um den Hals geschlungener roter Schal ins Auge. Felixmüllers exponierte Stellung im Bild reflektiert auf seine gesellschaftliche Rolle als Künstler, als der er besonders im Rampenlicht der Öffentlichkeit steht und auf den durch sein Tun ein positives oder negatives Licht fällt.

Hoffnungen, daß der *"braune Spuk"* bald vorüber sei, stellen sich im gleichen Maße als trügerisch heraus, wie kurzzeitig gehegte Gedanken bei den neuen 'Kulturverantwortlichen' *"für meine neue gegenständliche Welt des glücksbetonten menschlichen Daseins und der Wertschätzung künstlerischer Tradition Verständnis zu finden"*²³⁹. Anpassungsbereitschaft zeigt der Künstler, wenn er gegenüber Maria Haugk im April 1937 den Gedanken äußert *"um eines 'guten Willens'-Versuchs"* Arbeiten zur Münchner GDK einzuschicken²⁴⁰. Mit der gleichen Intention, Ausstellungsmöglichkeiten zu erlangen, tritt Felixmüller 1937 dem *Verein Berliner Künstler* bei, wird aber im Mai des gleichen Jahres wieder ausgeschlossen.

²³⁸ Öl auf Leinwand, 67 x 58 cm, Sammlung von der Gabelentz, Dauerleihgabe im Staatlichen Lindenau Museum, Altenburg u. **Liebespaar vor Dresden**, 1928, Öl auf Leinwand 161 x 103 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Abb. Nr. 36 bei C. Rathke 1990.

²³⁹ Werke u. Dokumente, 1984, S. 145 u. 133.

²⁴⁰ S. Werke u. Dokumente, 1984, S. 149.

Der Versuch des Felixmüller-Förderers Hans-Connon von der Gabelentz, für den Künstler bei dem NS-Kulturpolitiker Wolfgang Willrich vorzusprechen, endet mit einer hämischen Antwort Willrichs, der Felixmüller die Beteiligung an bolschewistischen Verschwörungsplänen sowie allgemein die *"Neigung zur schizophrenen Ekstase"* bescheinigt²⁴¹.

Versuche durch einen Wechsel aus der örtlichen Bekanntheit Dresdens in die Großstadt Berlin im Kunstleben wieder Fuß zu fassen, bleiben fruchtlos. Der Glaube an die eigenen künstlerischen Fähigkeiten gerät darüber ins Wanken. An Heinrich Becker schreibt er 1937: *"In letzter Zeit überlege ich sehr die Möglichkeit eines anderen Broterwerbs ... Aber es ist überall so schwer; vor allem müßte ich ganz meine Malerei lassen. Der Einsatz für die Malerei war bisher so groß, um ein Abbrechen zu gestatten. Allerdings bleibt das schmerzliche Bewußtsein unserer Isolation, Ohnmacht, persönlicher Armut"* und in ähnlicher Richtung noch einmal 1938 an Prof. Bantzer: *"Hier ohne Ausstellungsmöglichkeiten zu leben, durch die 'Entartete' diffamiert, ohne Aufträge oder Arbeitsmöglichkeit wie ein Nichtskönner behandelt herumzusitzen - das ist so unwürdig, daß man fast verzweifeln möchte"*²⁴².

Das Grübeln über die künstlerische Arbeit, verbunden mit Zweifeln an den eigenen Fähigkeiten, thematisiert Felixmüller in einem **Selbstbildnis 1939** [Abb. 55]. Fast könnte es sich um eine Illustration des zuletzt angeführten Briefzitats handeln²⁴³. Der Künstler zeigt sich dazu verdammt, vor der leeren Leinwand untätig 'herumzusitzen'. Die Stimmung der Hintergrundszenerie - wohl das Atelier des Künstlers - ist von den gleichen nahezu monochromen Farbstufungen von graugrün über graublau bis grauschwarz bestimmt, wie das Doppelbildnis von 1933. In der Pose des nachdenklichen Melancholikers hat Felixmüller den Kopf in die Hand gestützt. Mit ernster Miene und leerem Blick wirkt er, als horche er tief in sein Innerstes hinein in dem Versuch, dort Antworten auf seine selbstquälerischen Fragen zu finden.

²⁴¹ Wortlaut des Briefes s. Werke u. Dokumente, 1984, S. 145.

²⁴² Werke u. Dokumente, 1984, S. 146 u. S. 156. Zu den Nebentätigkeiten vgl. Brief an Hedi Marek vom 20. 12.1936: *"Einmal hatte ich im größten Berliner Warenhaus eine Anstellung als Plakat- und Preisschildermaler und schrieb von früh bis abends 500 Gramm-Paket 18 Pfg., Schweinskopfsülze 500 Gramm 98 Pfg. etc. ...bis ich durch eine Grippe die Stellung verlor. So suche ich jetzt weiter, pilgere zum Arbeitsamt und begrabe (ob für immer?) Pinsel und Palette, Ehrgeiz und künstlerische Ansprüche"* (Werke u. Dokumente, 1984, S. 157).

²⁴³ Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Privatbesitz.

Ausbleibende Aufträge, fehlende Ausstellungsmöglichkeiten und die Unmöglichkeit etwas zu verkaufen, lassen die künstlerische Weiterarbeit zweifelhaft erscheinen.

Zu Beginn des Krieges werden beide Söhne zur Wehrmacht einberufen. 1941 zerstören Bomben die Berliner Wohnung und die Familie sucht Zuflucht in abgelegenen Landgemeinden erst in Damsdorf und zuletzt in Tautenhain im Erzgebirge. Im Aufgebot der letzten verfügbaren Kräfte muß, wie Otto Dix, der fünfzigjährige Felixmüller die Uniform anlegen.

Im **Selbstbildnis als Landesschütze in Crossen an der Oder** [Abb. 56] offenbart der Künstler sein tiefes Unbehagen über die neue Situation²⁴⁴. Hatte er den Wehrdienst im Ersten Weltkrieg noch verweigert, so ist er nun gezwungen, für eine verlorene Sache im Auftrag derjenigen zu kämpfen, die ihn auf dem Feld der Kulturpolitik bisher erfolgreich bekriegt haben.

Wie in den bisher besprochenen Arbeiten beschränkt Felixmüller auch in diesem Bildnis seine Palette auf nahezu monochrome Farbabstufungen. Vor dem dunklen Hintergrund und der dunklen Uniform fällt das helle Feld mit Felixmüllers leidvoller, resignierter Miene unmittelbar ins Auge. Die Konturen und Einzelformen sind trotz des nah gerückten Gesichts unscharf und verschwommen gegeben. Im Verein mit der tiefen Trauer, die das Gesicht ausstrahlt, erhält man die Assoziation, die Schärfe und Genauigkeit der Nabsicht würden durch einen Nebel von Tränen verschleiert. Indem ohne Ablenkung durch Details auf die Gefühle von Qual und Schmerz in Felixmüllers Antlitz fokussiert wird, könnte mit dieser Selbstdarstellung die Intention verbunden sein, über das Persönliche hinaus auf die Empfindungen all derer hinzuweisen, denen in der Endphase eines längst verlorenen Krieges ein sinnloser Opfertod vor Augen stand.

Kurz nach dem Selbstbildnis wird der Landesschütze Felixmüller als Meldegänger an die Front berufen und gerät in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Im Juli 1945 kann er aus dem Gefangenenlager heimkehren und erhält ab April 1949 durch die Übernahme einer Professur an der Universität Halle die Möglichkeit, sich am kulturellen Neuaufbau Deutschlands aktiv zu beteiligen. Er erlangt jedoch bis zu seinem Tod 1977 nie

²⁴⁴ Öl auf Preßholz, 37, 5 x 22 cm, Privatbesitz.

mehr die künstlerische Bedeutung und Ausdruckskraft der frühen zwanziger Jahre.

2.1.2 Carlo Mense

Der mit seinem Frühwerk den rheinischen Expressionisten zugehörige, ab Mitte der zwanziger Jahre zur „Neuen Sachlichkeit“ zu rechnende Maler Carlo Mense durchläuft in seinem persönlichen Verhalten und seinem künstlerischen Werk in der Zeit des NS eine Gratwanderung zwischen den Polen der Anbiederung, des Rückzugs in die Unauffälligkeit und der Verfemung²⁴⁵.

Wie viele andere begegnet Mense dem NS zunächst mit einer Mischung aus Skepsis und Naivität: *„Ob man mit jenem Hitler noch Glück hat, scheint mir fraglich. Aber ich finde, daß er doch zu bewundern ist, wie er dieses armselige Leben doch noch genießt und verhältnismäßig glücklich ist“*, formuliert er 1932 in einem Brief an die Schwester²⁴⁶. Mit der NS-Machtergreifung 1933 verliert der Künstler sein Lehramt an der Breslauer Akademie, deren Studienbetrieb seit der Schließung im April 1932 ohnehin nur noch in eng begrenztem Rahmen weitergeführt worden war. Eine neue Anstellung findet sich trotz großer Bemühungen nicht.

Auf den Verlust des Lehramts folgt für den Künstler überraschend noch im gleichen Jahr der Gewinn des Rompreises, verbunden mit einem Studienaufenthalt in der *Villa Massimo*, der ihn insofern erst einmal aus einer prekären, ungewissen Lage befreit²⁴⁷.

Die Ambivalenz der Situation im Jahr der NS-Machtergreifung, in dem über Akzeptanz oder Verfemung sowie über die eigene Einstellung zum Regime noch nicht entschieden ist, läßt sich an einem **Selbstbildnis** von 1933 [Abb. 57] ablesen²⁴⁸. Stilistische Auswirkungen auf die Veränderungen im politischen und persönlichen Bereich zeigt der Künstler mit einer für die Dauer

²⁴⁵ Zur Biographie in den 30er Jahren vgl. K. Drenker-Nagels 1993, S. 129ff.; zum Frühwerk im AK Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und sein Kreis, Recklinghausen 1979, S. 312ff. mit Biographie u. Ausstellungsverzeichnis.

²⁴⁶ Brief an die Schwester Klara vom 1. 11. 1932 (zit. n. Drenker-Nagels 1993, S. 142).

²⁴⁷ Die unruhige Suche nach neuen Möglichkeiten erschließt sich aus Briefen an die Schwester Klara, etwa Brief vom 25. 2. 1932: *„Was ich machen werde ist noch nicht ganz klar, da Vera dieser Tage beim Ministerium war und man sagte, erst Mitte März würde man genaueres wissen. Vera geht zu Bruno Paul und überall hin...“* (zit. n. wie oben, S. 17).

des NS Regimes signifikant bleibenden Hinwendung zu altmeisterlich glatter und die persönliche Handschrift unterdrückender Malweise unter Aufgabe der abstrahierenden Stilisierung und strengen formalen Reduktion, zu der er erst um 1930 gelangt war²⁴⁹.

Wie durch den Malkittel deutlich ausgewiesen ist, thematisiert Mense in dem Selbstbildnis von 1933 bewußt sein Künstlertum. Die Art und Weise, wie er sich im Brustbild in Dreiviertelansicht mit dem rechten Arm auf eine Brüstung aufstützt und im Fensterausblick im Hintergrund das Panorama einer weiten italienischen Landschaft darbietet, erinnert an Posen und Kompositionsprinzipien der Renaissance Meister. Das bewußte Anknüpfen an tradierte Selbstbildnis-Ikonographie in Zusammenhang mit einer technisch korrekten, im Hintergrund bis in kleine Details sauber ausgearbeiteten Darstellungsweise wirkt auf die Maxime der NS-Kunstpolitik abgestimmt.

Auf der anderen Seite kommt in diesem Selbstporträt Menses die Identifikationsproblematik zum Tragen. Wie bereits beobachtet werden konnte, provoziert ein Angriff auf die soziale Rolle als Künstler - in Menses Fall der Verlust des Lehramtes und die Unmöglichkeit, eine neue Anstellung zu finden - in ganz besonderer Weise den Rückgriff auf traditionelle Darstellungsformen zur Stärkung des Selbstbewußtseins - Dix, Nagel, Hofer, später auch Hannah Höch. Die Ungewißheit der persönlichen Situation spiegelt sich in Menses Gesichtsausdruck. Die Inszenierung mit starken Helldunkel Kontrasten trägt zu der gedrückten, angespannten Grundstimmung des Selbstbildnisses bei.

Menses Selbstbildnis von 1933 offenbart die Sensibilität und Schwäche der psychischen Konstitution, die den Künstler in den folgenden Jahren zunehmend auf einen NS konformen Kurs einschwenken läßt. Mit 'neoromantischen' Landschaften, die sie sich stilistisch im Hintergrund des Selbstporträts bereits andeuten und die geprägt vom Erlebnis der italienischen Campagna ab 1934 in dichter Folge entstehen, bewegt sich Mense im Rahmen der NS Kunstvorstellungen²⁵⁰. Wären die idyllisch-lyrischen

²⁴⁸ Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, verschollen; es existiert eine zweite abweichende Fassung des Gemäldes, vermutlich nach 1945, Öl auf Leinwand, 80, 5 x 54, 5 cm, Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München, Abb. 144 a, S. 188 im WV bei Drenker-Nagels 1993.

²⁴⁹ Für die stilisierte Malweise Menses vgl. etwa **Abendliches Vorstadtbild** (um 1930/ 31), Abb. S. 130 bei Drenker-Nagels 1993.

²⁵⁰ Vgl. etwa die **Rheinlandschaft** (1934), oder **Rheinlandschaft** (1936), Abb. S. 142 bzw. S. 143 bei Drenker-Nagels 1993.

Landschaftsbilder des Künstlers noch als Rückzug in unverfängliche, realitätsferne Thematik im Sinne der inneren Emigration zu interpretieren, weist die Gestaltung seiner Porträts ab Mitte der dreißiger Jahre besonders im Vergleich zu den Arbeiten der zwanziger Jahre deutlich Züge opportunistischer Anpassung an die NS Kunstideologie auf²⁵¹.

Dementsprechend stellen sich Erfolge ein: 1934 erwirbt Göring bei einem Rom Besuch ein Mense Bild, 1935 wird **‘Ein Abend in der Campagna’** für den Empfangsraum im Preußischen Bildungsministerium angekauft und der Künstler erhält den Auftrag, ein Wandbild für die Wehrmacht zu malen²⁵².

Im Zuge der Radikalisierung der NS Kunstpolitik ab 1936 erfährt das scheinbar gute Auskommen mit den neuen Machthabern allerdings eine deutliche Trübung. Während der Aktion *‘entartete Kunst’* werden 1937 vierunddreißig Arbeiten von Mense aus öffentlichem Besitz beschlagnahmt. Der Künstler reagiert ängstlich und verschenkt seine stilistisch moderneren Arbeiten mit der Begründung: *“So etwas darf man bei mir nicht finden”*²⁵³. Noch im letzten Kriegsjahr soll sich Mense aufgrund von Geldsorgen und angeblichen Problemen wegen seiner Parteilosigkeit der von Werner Peiner geleiteten *Hermann-Göring-Meisterschule* in Kroneneberg/ Eifel angeschlossen haben²⁵⁴. Durch einen Bombenangriff, bei dem sein Kölner Atelier zerstört wird, verliert Mense 1944 einen großen Teil seines Werkes. In der Folgezeit ist er bemüht, anhand von Fotos den Verlust an Arbeiten der Jahre 1910-1930 einzudämmen. Das Anfertigen bloßer Repliken bezeichnet den Kulminationspunkt einer Entwicklung, innerhalb derer seit der NS Machtübernahme 1933 der Künstler an schöpferischer Kraft und Kreativität kontinuierlich eingebüßt hat.

Obwohl er nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu einer aufgelockerten, expressiven Malweise zurückkehrt, gelingt es Mense nicht, an seine Erfolge vor Anbruch der NS Diktatur anzuknüpfen²⁵⁵. Im Schatten der nach 1945 den

²⁵¹ Vgl. bes. das Bildnis seiner Frau Vera von 1935/ 36, Abb. S. 145 bei Drenker-Nagels 1993.

²⁵² Dies geht aus einer Übersicht hervor, die zwischen 1933 und 1936 angelegt wurde, um öffentliche Anerkennung, Ehrungen und Ankäufe zu dokumentieren - Nachlaß Vera Mense; s. Drenker-Nagels 1993, S. 143, Abb. ebd. S. 138 (WV 145) u. WV 578 sowie WV 579, S. 219.

²⁵³ Zit. n. Drenker-Nagels 1993, S. 143.

²⁵⁴ So referiert von Drenker-Nagels 1993, S. 18 nach mündlicher Mitteilung.

²⁵⁵ Kritisch zu Menses Spätwerk, an dem sich der in der NS-Phase erlittene Verlust an Kreativität und Innovationskraft ablesen läßt, auch Drenker-Nagels 1993, S. 148.

Kunstmarkt beherrschenden Abstraktion findet sein Versuch eines künstlerischen Neubeginns kaum Beachtung.

2.1.3 Christian Schad

Ähnlich wie Carlo Mense nimmt der seit den zwanziger Jahren zu den Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“ zu zählende Maler Christian Schad während der Dauer des NS-Regimes eine Position zwischen den Polen Anpassung und Verfemung ein²⁵⁶.

Da er vor 1933 kein Lehramt inne hat, bringt der Machtwechsel für ihn zunächst keine persönlichen Konsequenzen mit sich. Die für den Zustand der Gesellschaft so aussagekräftigen Arbeiten von Mitte der zwanziger Jahre haben bereits Anfang 1930 an Pointiertheit deutlich nachgelassen, so daß der Künstler stilistisch und thematisch nicht aneckt. Zumal eine führende NS-Persönlichkeit wie der Propagandaminister Joseph Goebbels in seinem Bemühen, eine moderne deutsche Kunst zu etablieren, die Neue Sachlichkeit als *„deutsche Kunst des nächsten Jahrhunderts“* propagiert²⁵⁷. Fürchten muß Schad allenfalls um Bekanntwerden seiner frühen Holzschnitte für die Zeitschrift *Aktion* und seiner Beteiligung an der *Dada*-Bewegung vor 1920.

Trotzdem die NS-Kulturpolitik ab 1936 einen radikaleren Kurs einschlägt und mittlerweile deutliche Gegenpositionen die „Neue Sachlichkeit“ wie alle anderen modernen Kunstformen verdammen, reicht Schad 1937 zwei Arbeiten zur ersten *GDK* im *Haus der Deutschen Kunst* in München ein²⁵⁸. Man mag dem Künstler hier eine gewisse Naivität zugute halten, denn an einer propagandistischen Unterstützung des NS-Systems war ihm wohl nicht gelegen. Vielmehr soll er nach Hitlers Eröffnungsrede so schockiert gewesen sein, daß er beschließt, allenfalls noch kleinere Ausstellungen zu beschicken, etwa vom *Verein Berliner Künstler*, wo er seit 1936 Mitglied ist²⁵⁹.

In der Folgezeit ist Schad eifrig um Unauffälligkeit bemüht. Als ihm zu Ohren kommt, er sei für ein Lehramt im Gespräch, beginnt er ängstlich mit

²⁵⁶ Zur Biographie im NS A. Heesemann-Wilson 1978, S. 146ff.

²⁵⁷ Goebbels, Rede vor den Theaterleitern vom 8. 5. 1933 (in: Dokumente der deutschen Politik, Bd. I, Berlin 1939, S. 321; vgl. dazu Peters 1998, S. 12ff.).

²⁵⁸ Gegen die Neue Sachlichkeit beisp. Frick im *VB* vom 20. 10. 1933: *„...jene eiskalten, gänzlich undeutschen Konstruktionen, wie sie unter dem Namen der Neuen Sachlichkeit ihr Geschäft treiben“* (Peters 1998, S. 12).

Vorbereitungen für einen nächtlichen Abtransport etwaiger verräterischer Arbeiten aus dem Frühwerk²⁶⁰. Dem Rückzug des Künstlers nach Aschaffenburg ab 1942 ist allerdings keine konkrete Diffamierung vorausgegangen, vielmehr ist der Rückzug bedingt durch den offiziellen Auftrag der Stadt, eine Kopie der Stuppacher Madonna anzufertigen. Von der örtlichen Prominenz erhält der Maler Poträtaufträge und kann so seinen Lebensunterhalt sichern, den er zuvor von 1935-1942 durch Vertriebstätigkeit für eine bayerische Brauerei in Berlin sich zu verdienen gezwungen war.

Nach dem Zusammenbruch des NS versucht Schad aus seiner völligen Zurückgezogenheit, den Wiedereinstieg ins deutsche Kulturleben der Nachkriegszeit zu finden. Trotz gewandelten Stils hin zu einem expressiven Realismus mit grotesken Elementen kann Schad zu seiner schöpferischen Stärke vor 1933 nicht mehr zurückfinden und bleibt bis zu seinem Tod 1982 eine Randfigur.

Eine private Fluchtmöglichkeit findet Schad in den dreißiger Jahren in der Graphik²⁶¹. Hier arbeitet er freier und spontaner als in den Gemälden. Diese Arbeiten, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind, zeigen eine andere, unangepaßte Seite des Künstlers. Ihre abweichende stilistische Ausprägung verdeutlicht, bis zu welchem Grade der Künstler ängstlich und opportunistisch seine persönliche Note in den für die Öffentlichkeit und zum Verkauf bestimmten repräsentativen Ölgemälden aufzugeben bereit war²⁶².

Im graphischen Metier entsteht auch das einzige Selbstbildnis Schads aus der Zeit des NS-Regimes, der so genannte **Zacharias** von **1935** [Abb. 58]²⁶³.

Der narzißtische Künstler des **Selbstbildnisses mit Modell** von **1927** gewährt hier einen Blick hinter die glatte, gepflegte Hülle des schönen Scheins²⁶⁴. Das Individuum tritt zurück hinter der fratzenhaften Verzerrung einer absurden Mimik, die zwischen ernsten und lächerlichen Elementen alteriert. Die vor

²⁵⁹ Heesemann-Wilson 1978, S. 150.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ So auch Heesemann-Wilson 1978, S. 160.

²⁶² Vgl. bes. die (Auftrags)Porträts der Aschaffener Zeit.

²⁶³ **Zacharias II**, Farbstift, Bleistift und Silberkreide, 26, 2 x 18, 1 cm, Privatbesitz; das Selbstbildnis Zacharias entsteht im gleichen Jahr 1935 in zwei leicht differierenden Versionen, dazu A. Heesemann-Wilson 1978, S. 159 u. G. Richter, in: AK C. Schad 1997, S. 31.

Entsetzen weit aufgerissenen Augen, die Pupillen, die unnatürlich starr einen Punkt leicht unterhalb der Blickebene fixieren, die ungläubig zusammengezogenen Augenbrauen drücken Angst und Schrecken aus. Erst die Mundpartie mit den spitz zusammengezogenen Lippen bringt einen Moment grotesker Überspannung in das Antlitz ein. Von übergroßer innerer Anspannung und Verkrampfung zeugt auch die eigenwillige Position der in Brusthöhe erhobenen, gerade noch in den Bildraum einbezogenen Hand mit weit abgespreiztem Daumen. Die Art und Weise wie sich Schad vor blaugrauem Hintergrund monochrom in beige-gelb Tönen präsentiert, läßt ihn blaß und blutleer, beinahe geisterhaft aussehen.

Mehrere Bereiche sind in dieser Selbstdarstellung synchron thematisiert. Zum einen das vom Künstler über die Dauer der NS-Herrschaft tatsächlich aufrecht erhaltene Verbergen und Kaschieren der eigenen Persönlichkeit hinter einer vorgeblendeten Fassade, die hier ins Groteske überzogen ist. Zum anderen die intensive Erforschung der eigenen inneren Befindlichkeit, die zum ersten Mal ein Zulassen, ein Nach-außen-Kehren der überbordenden Emotionen ausdrückt. Die durch die Unterdrückung der Emotionen hervorgerufene Anspannung und Verkrampfung ist in dieser Selbstdarstellung in einem Gefühlsaufruhr zugespitzt. In privatem Rahmen findet in der Vergegenwärtigung des eigenen Zustands im Selbstbildnis ein Prozeß der Realisation, Erkenntnis und Bewältigung statt, der vor der Öffentlichkeit verborgen werden soll, um weiter ein unauffälliges Dasein zu gewährleisten. Hier unter anderem wird Nietzsches Unterscheidung in „*monologische Kunst*“ und „*Kunst vor Zeugen*“ sinnfällig²⁶⁵.

2.1.4 Rudolf Schlichter

„Dann waren jetzt die neuen Reichstagswahlen, wo die Nazis enorm zugenommen haben. Was allgemein erwartet wurde. Diktaturgerede geht immer mehr um. Wenn, kommts wohl bei uns auf sogenanntem kaltem Wege. Diese Leute ziehen augenblicklich Viele in ihren Bann. Mein alter Freund Schlichterrudi ist auch ganz umgeschwenkt, und sein bester Freund ist derzeit

²⁶⁴ Öl auf Holz, 76 x 71, 5 cm, Privatbesitz, Abb. beisp. im AK Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus, hrsg. von J. Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1990, S. 114.

²⁶⁵ F. Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, 1882, Text No 370 (Was ist Romantik?) -Vgl. Anm. 7.

jener Ernst v. Salomon, der beim Rathenaumord mithalf. Tolle Welt, kann man da nur sagen. Die Jungs, die sich in die Hosen schissen, wenn nur eine Flinte knallte, werden auf einemmale heroisch und beten das mystisch-nationale Blutopfer an. Rätselhaftes Deutschland. ..."²⁶⁶. Mit diesen Worten charakterisiert George Grosz den Wandel, den sein ehemaliger Dada-Kollege Rudolf Schlichter um 1930 durchlaufen hat. Schlichter, der 1920 auf der Berliner Dada-Messe wegen der pazifistisch gemeinten Darstellung eines Generals mit Schweinskopf zu einer Geldstrafe verurteilt worden war, der 1924 als Mitbegründer und Schriftführer der ersten selbständigen Vereinigung kommunistischer Künstler in der *Roten Gruppe* angehört und an der *Ersten Deutschen Kunstausstellung* in der ehemaligen Sowjetunion mitgewirkt hatte, war um 1930 immer stärker in den Bann der *Neuen Nationalisten* um Arnolt Bronnen, Ernst von Salomon und Ernst Jünger geraten²⁶⁷. *"Das sind erstaunlich anständige Menschen; ich habe links nie diese unzweideutige Geradheit menschlicher Gesinnung gefunden wie dort. Mit Ausnahme bei den KPD-Arbeitern, aber nicht bei den halb links gerichteten Intellekscheißern [sic]"*²⁶⁸.

Schlichters Wandel weg von der sozialen Empathie der frühen Jahre hin zu einem von den gesellschaftlichen Verhältnissen scheinbar unbeeindruckten Denken ist auch in seinen künstlerischen Arbeiten evident. Vorherrschendes Thema für die nächsten Jahre wird die Landschaftsdarstellung. Die logische Konsequenz ist der Umzug von Berlin, das mit seinem Nachtleben die veristisch aggressive und später neusachlich beruhigte Werkphase der zwanziger Jahre geprägt hatte, in das ländliche Rottenburg²⁶⁹. Der Maler selbst umschreibt 1930 seine Entwicklung mit einigen signifikanten Sätzen in Paul Westheims *Kunstblatt*: *"Wo hat Kunst ihre stärksten Wurzeln, ihre stärkste Verbundenheit? Ich möchte antworten im Religiösen und Nationalen, den beiden elementarsten geistigen Lebensmächten und nicht, wie vielfach geglaubt wird, im Sozialen, das für künstlerisches Gestalten zweitrangig*

²⁶⁶ George Grosz, Brief an Mark Neven DuMont vom 16. 9. 1930 (in: Teurer Makkaroni, 1992, S. 164).

²⁶⁷ Zur Biographie vgl. den AK R. Schlichter, 1997, S. 9ff.

²⁶⁸ Brief an Kurt Weinhold vom 21. 3. 1930 (zit. nach AK R. Schlichter, 1997, S. 15).

²⁶⁹ Der Umzug erfolgte 1932.

ist“²⁷⁰. Eine gewisse Nähe von Schlichters Thesen zu kulturellen Vorstellungen der Nazis ist evident. So verwundert es kaum, daß der Künstler den politischen Wechsel 1933 zunächst emphatisch begrüßt. Unangenehm deutlich bringt er gegenüber dem befreundeten Maler Franz Radziwill seine Begeisterung zum Ausdruck: *„Heil und Sieg. Endlich ist es so geräumt worden, wie wir es schon lange wünschten. Nunmehr werden sich die frechen Schmutzer in ihren Löchern verkriechen und die Zugehörigkeit zu einem alljüdischen Kunsttrödelgeschäft ist Gott sei Dank nicht mehr als Legitimation für Begabung nötig“*; gleichzeitig sucht er nach Pluspunkten, um sich den neuen Machthabern als wertvolle Persönlichkeit in Sachen Kunst anzudienen: *„ ... Ich gab Dir seinerzeit das Kunstblatt mit dem Artikel von mir über Künstler und Kritik, wo ich zum Entsetzen der Linksspiesser meine Bejahung der religiösen und nationalen Wurzel der Kunst verkündete. Kannst Du mir das Heft schicken? Ich könnte es sehr gut brauchen, zur Legitimation gewissen Leuten gegenüber. ...“*²⁷¹. Der Nachsatz erhellt Schlichters Einsicht darüber, daß trotz der gewandelten Einstellung, seine kommunistische Vergangenheit den neuen Machthabern suspekt erscheinen würde. Wie weit der Künstler aus diesem Grunde bereit ist, sich dem NS-Staat anzubiedern, offenbart ein fünfseitiges Manuskript, das er im September 1933 zusammen mit dem Freund Wilhelm Wenger erstellte. Das Manuskript formuliert programmatisch kunstpolitische Leitsätze und entwickelt ein Konzept deutlich nationaler Prägung, das dem Streben nach einem genuin deutschen Kunstschaffen unter Ablehnung des l'art pour l'art oder der *„idealistischen Pseudorealisten“* Ausdruck verleiht²⁷².

Allen Bemühungen zum Trotz fällt Schlichter 1933 ersten NS-Diffamierungen zum Opfer. Das Propagandaministerium setzt seine Schrift *Das widerspenstige Fleisch* auf die *Schwarze Liste für öffentliche Büchereien und gewerbliche*

²⁷⁰ Schlichters Artikel zum Thema Künstler über Kunstkritik im *Kunstblatt* (1930), Jg. 14, H. 6, S. 170f.

²⁷¹ Postkarte an Franz Radziwill vom 24. 4. 1933, Die Verteidigung des Panoptikums, 1995, S. 353. Bereits am 28. 3. 1933 hatte Schlichter einen rechtfertigenden Brief an die Berliner Nationalgalerie gerichtet: *„Als ich vor drei oder vier Jahren in der Öffentlichkeit die Erkenntnis vertrat, daß die Kunst ihre Wurzeln im Religiösen und Nationalen hat, und nachdem meine Rede in einer Nummer des 'Kunstblattes' abgedruckt wurde, verhöhnte und boykottierte man mich von allen Seiten“* (R. Schlichter, Das Abenteuer der Kunst und andere Texte, hrsg. von D. Heißerer, München 1998, S. 143).

²⁷² Vgl. Wiedergabe bei O. Peters 1998, S. 107f.

*Leihbüchereien*²⁷³. Der Versuch des Künstlers, sich mit dem NS-System zu arrangieren, ist spätestens dann zum Scheitern verurteilt, als er, infolge der ersten Diffamierungsmaßnahme, 1934 die Zeichnung **Goliath verhöhnt das Volk Israel** in der katholischen Zeitschrift *Junge Front* veröffentlicht²⁷⁴. Die Zeichnung mit dem übermäßig aufgeblähten aber einfältigen Riesen, der Hakenkreuz und Parteiabzeichen auf der Brust trägt, wird im Umkehrschluß zum Titel als Verhöhnung der NSDAP entlarvt und zieht Schlichters zeitweiligen Ausschluß aus der RKbK (Reichskammer bildende Künste) sowie ein vierwöchiges Verbot der Zeitschrift *Junge Front* nach sich²⁷⁵.

Inwieweit sich die spöttische Zeichnung für Schlichter tatsächlich nachteilig auswirken sollte, erweist sich im nächsten Jahr. Obwohl sich der Künstler nach Kräften zur Wehr setzt, einiges an früheren Verbindungen aktiviert und unter anderem ein Empfehlungsschreiben von Ernst Jünger erwirkt, kann er seinen Ausschluß aus dem *Reichsverband Deutscher Schriftsteller* und der Reichsschrifttumskammer mit Wirkung zum 1. Oktober 1935 nicht verhindern²⁷⁶. Auf Nachfrage erhält er zur Begründung die Erklärung: *„Nach den beiden von Ihnen verfaßten Büchern ‘Das widerspenstige Fleisch’ und ‘Tönerne Füße’ habe ich den Eindruck, daß Sie nicht die charakterliche Eignung für einen kulturschöpferischen Beruf besitzen. Bestätigt wird diese Ansicht dadurch, daß Sie in der Zeitschrift ‘Junge Front’ noch im Jahr 1934 eine Zeichnung geliefert haben, die unter dem Titel ‘Goliath verhöhnt das Volk*

²⁷³ R. Schlichter, *Das widerspenstige Fleisch*, Berlin 1932 ab 13. 7. 1933 auf der Schwarzen Liste.

²⁷⁴ Abb. im AK R. Schlichter, 1997, S. 255.

²⁷⁵ Vgl. dazu O. Peters 1998, S. 51 u. den Artikel in der Essener *National-Zeitung* vom 8. 8. 1934: *„Die sogenannte ‘Junge Front - Wochenzeitung junger Deutscher’ ist von der Staatspolizeistelle für die Dauer von vier Wochen verboten worden. ... Warum? Das Titelblatt der ‘Jungen Front’ Nr. 30 zeigt in großer Aufmachung eine Zeichnung von Rudolf Schlichter: ‘Goliath verhöhnt das Volk Israel’.* Über Geschmack läßt sich bekanntlich streiten ... Aber blitzartig erkennt man die Absicht, wenn man feststellen muß, daß dieser Riese auf seinem Brustpanzer das Hoheitszeichen der NSDAP trägt. ... Es ist nicht zu fassen, daß es in Deutschland immer noch Menschen gibt, die ihre Aufgabe darin sehen, die Einheit der Nation immer wieder zu gefährden und hier und da Verwirrung hervorzurufen. ... David schleudert den tödlichen Stein. Wir werden auf der Hut sein. Das Geschloß wird wirkungslos abprallen und den treffen, der es abschickte. Unsere Front ist fest und lückenlos. Es ist nicht das erste Mal, daß die ‘Junge Front’ verboten wurde; - sie ist heute das übelste Blatt ehemaliger zentristischer Kreise“ (Peters 1998, S. 114).

²⁷⁶ Zu Schlichters Bemühungen s. den Briefwechsel mit Ernst Jünger ab 1935, in: D. Heißerer 1997, S. 9ff.

Israel' einen Goliath darstellt, der auf seinem Brustpanzer das Hoheitszeichen der NSDAP trägt... gez. H. Haupt"²⁷⁷.

Die mittlerweile grundlegend gewandelte Einstellung des Künstlers gegenüber dem NS erhält ein von beißender Ironie und tiefer Frustration geprägter Brief an Ernst Jünger, geschrieben zu Beginn des Ausschlußverfahrens am 9. Juni 1935: *"... Aus dem beigelegten Schriftstück ersehen Sie, was für ein lächerliches Schelmenstück gegen mich inszeniert werden soll, um mich sozusagen als dunklen Fleck auf dem schimmernden Gewande arteigener Kulturbelange auszutilgen. ... Da ich nicht gesonnen bin, mich auf diese schofle Art aus dem deutschen Kunsttempel hinauswerfen zu lassen, habe ich bereits in einer vorläufigen Erklärung um genauere Angabe der Gründe ersucht, die zu einem solchen Verfahren Anlaß geben. ... diese Farce hat leider für mich einen ernsten Hintergrund, da mir ... auch das Recht zu meiner zeichnerischen und malerischen Betätigung abgesprochen wird. Anscheinend würde man es am liebsten sehen, wenn ich wieder in die Goldarbeiterbranche zurückkehrte und als einfacher Volksgenosse Kraft durch Freude-Klimmzüge machte. Aber den Gefallen tue ich diesen Herren nicht*"²⁷⁸.

Mag Schlichter zu Beginn mit dem politischen Wechsel 1933 Hoffnungen auf eigenen Vorteil und Anerkennung seiner Kunst verbunden haben, so sind Läuterung und Erkenntnis über die Unmöglichkeit sich mit dem NS System zu arrangieren um so schmerzlicher. Auch ein erneuter Wohnortwechsel 1936 nach Stuttgart bringt keine Erleichterung, vielmehr berichtet Schlichter von einer ernsten Schaffenskrise: *"... Schon während der letzten Rottenburger Zeit hat bei mir eine Art Krise eingesetzt, die sich in Stuttgart noch verstärkte. Hinzu kam noch ein lähmendes Gefühl der Ohnmacht, als ich mich wieder diesem alles fressenden Leerlauf einer sich mit insektenhafter Kribbeligkeit bewegendem Masse gegenüber sah. Gleichzeitig tauchten allerhand Zweifel an der bisherigen Form der Ölmalerei auf ..."*²⁷⁹. Wohl um gegen die eigenen Zweifel anzugehen, versucht der Künstler, ein letztes Mal Ausstellungsbeteiligungen zu erlangen²⁸⁰. Seine Bewerbungen stoßen

²⁷⁷ D. Heißerer 1997, S. 12.

²⁷⁸ Brief vom 9. 6. 1935, ebd., S. 9f.

²⁷⁹ Brief an Ernst Jünger vom 25. 7. 1936, ebd., S. 64.

²⁸⁰ Vgl. Brief an Jünger vom 29. 7. 1936: *"... Ich habe mich noch einmal an einer öffentlichen Ausstellung beteiligt. Mir nun zum letzten Mal den sicheren Beweis geholt, daß mir der Weg in*

allerdings auf Ablehnung, obwohl eines der eingereichten Bilder, **An die Schönheit**, die Darstellung eines liegenden Frauenaktes in weiter hell beleuchteter Landschaft, durchaus Affinitäten zu den berüchtigten Frauenakten von Adolf Ziegler aufweist²⁸¹. In diesem Jahr **1936**, das von schöpferischer Krise und Frustration gleichzeitig aber auch von Einsicht und Selbsterkenntnis *„meine tristeste und sterilste Periode war die kurze Zeit, in der ich hundertprozentige Parteiideologie zeichnete“*²⁸² geprägt ist, entstehen eigenartig ambivalente Bilder, darunter **Blinde Macht**²⁸³, das unter Verweis auf Rezeption des antiken Tyrannenmordmotivs als Widerstandsbild zu interpretieren ist und ein **Selbstbildnis** [Abb. 59]²⁸⁴. Es ist dies die einzige Selbstdarstellung Schlichters in Öl. Die Art und Weise wie der Künstler unvermittelt aus einem Wust von Zweigen im Bildvordergrund auftaucht, von denen er einige beiseite halten muß, um wenigstens bis zum Brustkorb ansichtig zu werden, hat etwas selbstironisches. In der die Person nahezu überwuchernden Natur dürfte ein Hinweis auf den erfolgten Rückzug in ländliche Umgebung zu sehen sein. Die Bildsituation schwankt zwischen Enthüllen und Verbergen, Geborgenheit oder Einengung, ohne wirklich aufgelöst werden zu können.

Zweigwerk, Bäume und Berge im Hintergrund sind so detailliert ausgearbeitet, daß in der stilistischen Präzision durchaus eine Nähe zur NS-Kunst anschaulich wird. Doch Schlichters Idylle wirkt trügerisch. Weder im dichten Gebüsch vorn, noch im fernen Hintergrund regt sich irgendwo Leben. Statt dessen fallen der halb abgestorbene, verkrüppelte Baum und die kahlen Felsen ins Auge, die dem Bild trotz der freundlichen Farben einen morbiden Charakter verleihen.

Auch im Gesicht des Künstlers werden die angesprochenen Ambivalenzen deutlich. Mit dem massigen Oberkörper, der links wegen der breiten

die Öffentlichkeit über das staatliche Ausstellungswesen endgültig verschlossen ist. Bei der Olympiausstellung wurden drei Werke von mir refusierte. Der Aeropag, der darüber zu bestimmen hatte, bestand aus einem einzigen Mann, nämlich dem Zeichner Schweitzer ... Der Bursche ist Rosenbergianer und das sagt alles. Immerhin, ich habe den doppelten Beweis, daß ich auf einer Schwarzen Liste stehe... (Heißerer 1997, S. 72f.).

²⁸¹ Vgl. dazu auch O. Peters 1998, S. 45. In den Privaträumen der Kunstsammlung Borst in Stuttgart kann Schlichter mehr oder weniger inoffiziell 1936 noch einige Bilder zeigen.

²⁸² Brief an Jünger vom 2. 2. 1936, Heißerer 1997, S. 49.

²⁸³ Dazu ausführlich Peters, in: E. Blume/ D. Scholz (Hrsg.) 1999, S. 168 - 178.

²⁸⁴ Öl auf Leinwand, 77, 5 x 55 cm, Privatbesitz; dazu im AK R. Schlichter 1997, S. 261. Es gibt ein Porträt mit gleicher Hintergrundgestaltung von Schlichters Ehefrau Speedy, das wie ein Pendant wirkt, aber etwas andere Maße aufweist, Abb. im AK R. Schlichter 1997, S. 263.

Ausdehnung sogar vom Bildrand beschnitten wird, erhält Schlichter im Vergleich zu dem unverhältnismäßig kleinen Waldstück im Mittelgrund eine beinahe übermächtige Präsenz. Und doch muß er sich seine Position gegen das wuchernde Zweigwerk, in dem er zu verschwinden droht, behaupten. Ein Alterieren zwischen Stärke und Behauptungswillen auf der einen, Schwäche, Nachgeben-Wollen und sich Zurückziehen auf der anderen Seite kennzeichnet hier die Gemütsverfassung des Künstlers.

1937 werden vier Arbeiten von Schlichter in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt sowie insgesamt siebzehn Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt²⁸⁵. Es folgt der offizielle Ausschluß aus der RKK. Aus der nun evidenten Zurechnung zum Kreis der Entarteten ergeben sich für den Künstler aufgrund ausbleibender Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten finanzielle Engpässe²⁸⁶. Infolge einer anonymen Anzeige wird Schlichter 1938 verhaftet und unter dem Vorwurf der Kuppelei - das Ehepaar Schlichter lebte mit zwei befreundeten Juristen in einem Haus - und *"unnationalsozialistischer Lebensführung"* drei Monate in Haft genommen²⁸⁷. *"Als ich Rudolf das erste Mal wiedersah, war ich erschreckt ob seiner Magerkeit und tiefer Trauer"*, beschreibt Speedy Schlichter die Verfassung des Künstlers nach der Haftentlassung²⁸⁸. Zeichnungen wie **Der Gefangene** und **Der Würger** stellen den Versuch dar, die unmittelbare Bedrohung dieser Zeit künstlerisch zu verarbeiten, wobei gerade **Der Gefangene** von 1939, der schwer an den ihm auferlegten Strapazen trägt, aber trotz alledem seine Würde bewahrt, einen autobiographischen Reflex auf die Inhaftierung darstellt²⁸⁹.

Die Erfahrung existentieller Bedrohung durch die Haftzeit bewirkt längerfristig eine Schwächung der malerischen Möglichkeiten und führt zu erneuten Anpassungstendenzen. Mit einer dieser wieder völlig zurückgenommenen Arbeiten, der Rohrfederzeichnung **Wald und Wiese**, ist Schlichter 1939 sogar

²⁸⁵ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 177, 179.

²⁸⁶ Vgl. Brief an Jünger vom 11. 2. 1938: *"Dieser Reichskammerbeschuß hat natürlich seine unangenehmen Seiten, da ängstliche Gemüter ... Herz und Beutel verschließen. Denn der Mutigen, die sich nicht schrecken lassen, sind wenige. Ich muß eben sehen, wie ich mich durchschlage..."* (in: Heißerer 1997, S. 125).

²⁸⁷ Vgl. Die Verteidigung des Panoptikums, 1995, S. 348

²⁸⁸ Brief an Jünger vom 26. 1. 1939 (in: Heißerer 1997, S. 143).

²⁸⁹ Vgl. die Abb. Nr. 164 u. Nr. 167 im AK R. Schlichter 1997, dazu ebd.

auf der *GDK* vertreten²⁹⁰. Zunehmend sucht der Künstler Zuflucht in der Beschäftigung mit der Sprache. In der autobiographisch gefärbten Erzählung *Der Mann, der nicht lachte*, einem Text über Bespitzelung, Verfolgung und Gefangennahme des Schriftstellers Moritz Steger, reflektiert Schlichter die eigenen massiven Schwierigkeiten im NS Deutschland²⁹¹.

Aus dem Zeitraum zwischen **1938 bis 1940**, der für den Künstler geprägt war von der Verunsicherung durch die Inhaftierung, von Wut, Trauer und erneutem ängstlichem Rückzug, stammt das **Porträt eines Mannes**, ein weiteres **Selbstbildnis** [Abb. 60]²⁹². Unrasiert, die Haare strähnig und unordentlich, stellt sich Schlichter, offenbar einer spontanen Eingebung folgend, dem Blick in den Spiegel. Das ungepflegte Erscheinungsbild bei ihm, der sonst so auf sein Äußeres bedacht war, deutet auf den privaten Rahmen der Darstellung und das Ausmaß der seelischen Krise des Künstlers hin. Leicht vornüber gebeugt, wohl auf seinen linken Arm gestützt, konzentriert sich Schlichter ganz auf die Veränderungen in der eigenen Physiognomie, ein Moment monologischer Einkehr, der nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist.

Erst um 1943 gelangt der Künstler, der zwar mit Buchillustrationen und Zeitungsveröffentlichungen Geld verdienen kann, finanziell aber von den sogenannten 'Hausfreunden' seiner Frau abhängig bleibt, wieder langsam zu Kräften. Mittlerweile "*angeekelt von der Stuttgarter Gestapo Atmosphäre*"²⁹³ nach München umgezogen, bewegt er sich in Kreisen der katholischen Opposition um die Zeitschrift *Hochland* mit den Köpfen Theodor Haecker und Professor Carl Muth.

Nach dem Zusammenbruch des NS gelingt es Schlichter mit zeitkritischen Arbeiten wie *Gottesmörder* oder *Sturmangriff auf die deutsche Kultur*, positive Beachtung in der Kunstkritik zu erlangen²⁹⁴. Während er gegen Ende der vierziger Jahre im Surrealismus für sich das geeignete Mittel findet, die Schrecken des NS zu visualisieren und künstlerisch zu verarbeiten²⁹⁵,

²⁹⁰ AK R. Schlichter 1997, S. 17.

²⁹¹ S. Die Verteidigung des Panoptikums, 1995, S. 95ff.

²⁹² Bleistift auf Papier, 59, 5 x 48, 5 cm, Privatbesitz.

²⁹³ Schlichter im Fragebogen 1945 (Die Verteidigung des Panoptikums, 1995, S. 348).

²⁹⁴ Beide 1945, verschollen.

²⁹⁵ Vgl. dazu Schlichters Aufsatz Surrealismus (1948), ursprgl. verfaßt in Zusammenhang mit Vision und Magie, Veranstaltungszyklus um die erste zusammenfassende Ausstellung surrealer

polemisiert er in Schriften wie *Das Abenteuer der Kunst* gegen den Aufschwung der Abstraktion in der Nachkriegszeit, hinter dem er das Bedürfnis entlarvt, sich vor einer Gestaltung und Bewältigung der Vergangenheit zu drücken.

2.1.5 Franz Radziwill

Analog zu Rudolf Schlichter bekannte sich auch Franz Radziwill, der noch 1931 auf Anregung von George Grosz in die politisch linksgerichtete *Novembergruppe* eingetreten war, nach seinem autodidaktisch erarbeiteten expressionistischen Frühwerk und den neusachlichen Arbeiten von Mitte der zwanziger Jahre ab etwa 1932 zu einer 'Neuen deutschen Romantik'²⁹⁶. Daß die thematische Verlagerung des künstlerischen Schwerpunkts in engem Zusammenhang mit einem politischen Bekenntnis steht, beweist der Eintritt des Künstlers in die NSDAP am 1. Mai 1933. Radziwills frühes und eindeutiges NS-Engagement ist zum einen bestimmt von einer Fokussierung auf die sozialistischen Komponenten des NS-Programms, vertreten von der sogenannten 'norddeutschen Opposition'. Der gebürtige Oldenburger Radziwill, der nach dem Ersten Weltkrieg in engem Kontakt mit sozialistischen Ideen gestanden und sich selbst als "*Proletarier der Kunst*" und "*Arbeiter der Malerei*" bezeichnet hatte²⁹⁷, fühlte sich angesprochen von dem Konzept eines 'nationalen Sozialismus', propagiert insbesondere von Gregor Strasser, der ab 1925 mit der Parteiorganisation in Norddeutschland beauftragt war²⁹⁸. Zum anderen kommt in den Jahren ab 1932 der starke Einfluß des Bildhauers Günther Martin zum Tragen²⁹⁹. Bereits seit den zwanziger Jahren

Tendenzen deutscher Künstler, Juni - August 1948, Mannheim, Galerie Egon Günther, wiederabgedruckt in: *Das Abenteuer der Kunst*, hrsg. v. D. Heiße, 1998, S. 155 - 158.

²⁹⁶ So der Titel einer Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1932, an der sich Radziwill zusammen mit Lenk, Schrimpf und Kanoldt beteiligte. Zur Biographie im NS vgl. Firmenich/ Schulze 1995, S. 31ff. oder Peters 1998, S. 144ff. sowie van Dyke, in: Blume/ Scholz (Hrsg.) 1999, S. 179 - 190.

²⁹⁷ So im Brief an Wilhelm Niemeyer vom 6. 4. 1924, vgl. G. Wietek, *Franz Radziwill - Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg 1990.

²⁹⁸ Zu Gregor Strassers Ansichten I. Kershaw 1998, S. 348ff. u. zu Otto Strasser S. 413ff. sowie insgesamt R. Kühn, *Zur Programmatik der Nationalsozialistischen Linken. Das Strasser Programm von 1925/26*, in: VfZ 14 (1966), S. 317 - 333.

²⁹⁹ Daß der Bildhauer Günther Martin nach den anfänglichen Enttäuschungen kein unangenehmer dogmatischer Parteigenosse mehr war und wohl auch nie gewesen ist, geht aus Äußerungen von Mitgliedern der Atelieregemeinschaft Klosterstraße hervor. Zur Überwachung der Aktivitäten der Atelieregemeinschaft von der NSDAP zum 'Obmann' ernannt, soll Martin in dieser Funktion sich immer schützend vor die dort tätigen Künstler gestellt haben, egal welche

Parteimitglied sah sich Martin als Vorkämpfer für eine nationale Erneuerung der Kunst und suchte in diesem Zusammenhang eifrig nach Mitstreitern. Mit dem werbenden Schreiben vom 5. Dezember 1932 gewinnt er Radziwills Unterstützung: *” ... Ich habe seit langer Zeit einen Plan, entscheidende Kräfte unserer Generation zu gemeinsamen Ausstellungsaktionen zu sammeln. Wir würden damit eine doppelte Front errichten: die gegen die unentwegt Abstrakten und die gegen die hoffnungslos Akademischen. ... Ich bitte Sie nun nicht nur um Ihre Teilnahme, sondern auch möglichst um Ihre Mitarbeit durch Werbung einzelner jüngerer Maler, die Ihnen persönlich nahestehen. ... Ferner beteiligt sich ein junger Architekt, der der NSDAP angehört und dort den Kampf gegen das üble Epigonentum führt, das in der Partei die deutsche Kunst vertreten zu können vermeint ... ”*³⁰⁰.

Martin und unter seinem Einfluß auch Radziwill vertreten in der Folgezeit eine Position partieller Kritikbereitschaft besonders an den kulturellen Aktivitäten der NSDAP bei grundsätzlicher Bejahung des Regimes. Sie wollen primär die offizielle Befürwortung einer gemäßigt modernen Richtung deutscher Kunst erlangen, etwaige Korrekturvorschläge an parteipolitischen Zielen interessieren nicht. Auch wenn sich Hans Heinrich Maaß-Radziwill unter Anführung diverser, scheinbar gegen den NS gerichteter Äußerungen um eine Neubewertung der Position seines Vorfahren bemüht, ist doch nicht zu übersehen, daß sowohl bei Martin als auch bei Radziwill Kritik nur dann laut wird, wenn es um künstlerische Belange geht. So etwa wenn Martin wettert: *”Die NSDAP ist im Begriff, an ihrer Überorganisation zu scheitern. Der blödeste Auswuchs der Organisationsmanie ohne klaren Inhalt ist der sogenannte Kampfbund für deutsche Kultur. Auch wenn man von dieser Sammelstätte künstlerischer Impotenz absieht, kann man nicht verhehlen, daß es dem großen organisatorischen Apparat der Bewegung nicht gelungen ist, zur positiven Leistung vorzudringen. ... Es ist zu befürchten, daß die Kampfbundorganisation der NSDAP eine Ausstellung inszenieren wird. Das*

politische Meinung diese vertraten; vgl. dazu in: AK Ateliergemeinschaft Klosterstraße, 1994, dort S. 204 die Aussage von Herbert Tucholski: *”...Mit der Weisung, ‘staatsfeindliche’ Kollegen fernzuhalten, war Martin zum ‘Obmann’ des Hauses bestimmt worden. Damit hatte das Ministerium den Bock zum Gärtner gemacht, denn der vom NS längst enttäuschte Günther Martin war ein braver Mann, der seine Nazi-Uniform nur anzog, wenn es galt, politisch verfemte Kollegen zu schützen”.*

³⁰⁰ Brief vom 15. 12. 1932 (zit. nach Maaß-Radziwill, Bd I, 1995, S. 61).

*gibt dann die monströseste Kitschsammlung, die je gezeigt worden ist...“*³⁰¹. Das klingt zwar nach Skepsis und Opposition, bezieht sich aber ausschließlich auf den Bereich der Kultur. Hier will man im Sinne einer besseren Präsentation des NS-Deutschland nach außen und natürlich im Eigeninteresse eine Wende bewirken und dem ‘Banausentum’, das man insbesondere vertreten sieht in der völkischen Rosenberg-Fraktion, einen Riegel verschieben. Die beiden, Martin und Radziwill, verkörpern eine Variante der zu Beginn heterogenen kunstpolitischen Strömungen innerhalb der NSDAP und keine oppositionelle Bewegung. Diese Ansicht wird bestätigt durch einen signifikanten Brief Radziwills an seine Frau: *”Berlin steht seit drei Tagen im Flaggenschmuck, die Hakenkreuzfahne und Schwarz-weiß-rot. Es wird gründlich aufgeräumt und bedauerlicherweise auch gründlich zerstört. Auf dem kulturellen Gebiet sieht es schwarz aus, man sieht z. Zt. Überhaupt nicht, was nun Hitler an die ausgeräumten Stellen setzt. Man hört Namen, die in die Akademie einziehen sollen, da wird einem ganz blau vor Augen. Wenn die Akademien jetzt schon zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken sind, so werden diese jetzt durch die Umbesetzung einfach aufgehoben und vernichtet. Wir jungen Leute, die wissen, was vorgeht, stehen machtlos im Hintergrund und können nur dasjenige machen, was wir wollen: Eine Ausstellung, die den ernstesten Leuten in aller Deutlichkeit zeigt, daß eine neue Welt mit neuer Anschauung in der Kunst schon lange angebrochen war. Martin und ich sind jeden Tag unterwegs in ständiger Hetze. Jeden einzelnen müssen wir gewinnen. Mühsam, aber es lohnt sich“*³⁰².

Erleichtert und freudig kann Martin anlässlich der Eröffnung der lange geplante Ausstellung verkünden: *”... daß unsere Ausstellung in Bielefeld sehr feierlich als offizielle Veranstaltung der NSDAP eröffnet wurde. ... Das wäre also im Sinne politischer Klärung der künftigen Kulturarbeit ein Schritt vorwärts ...“*³⁰³.

Mitte des Jahres 1933 bis Anfang 1934 befindet sich Radziwill auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung durch den NS: Ab Juli hat er eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie inne und erhält reichlich Ausstellungsbeteiligungen, im Frühjahr 1934 darf er das NS-Deutschland auf

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Brief vom Februar 1933 (zit. nach Maaß-Radziwill, ebd, S. 47).

der *Biennale* in Venedig repräsentieren. In dieser Zeit entstehen Gemälde mit eindeutig konformer Konnotation wie etwa das Kriegsbild **Der Stahlhelm** zum Gedenken an die im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten oder auch das bekannte und heute immer wieder als Vorausschau künftigen Unheils proklamierte Werk **Dämonen**, das ursprünglich 1934 mit **Revolution** betitelt war und einen toten SA Mann als Märtyrer im politischen Behauptungskampf der NS-Konsolidierungsphase vorführte³⁰⁴. Die von Radziwill vorgenommene Verfälschung des Bildgehaltes zu seinen Gunsten, die aus einer profaschistischen eine antifaschistische Darstellung werden ließ, erfolgte erst in den Jahren 1948 bis 1953. Probleme mit den Nazis ergeben sich für den Künstler nicht aus seiner aktuellen Bildnisproduktion, auch wenn diese in der entscheidenden Phase ab 1936 mit den nicht unbedingt naturalistischen Farbakzenten und dem zumeist eher morbiden, zu wenig 'positiv aufbauenden' Gehalt sicher nicht Hitlers Geschmack entsprochen hätte³⁰⁵. Seine Position im NS Deutschland gerät ins Wanken als ab 1935 Gemälde aus dem expressionistischen Frühwerk aufgefunden werden. Sie provozieren zunehmend kritische Pressestimmen und haben die vorzeitige Schließung von Ausstellungen, etwa 1935 in Jena und den Ausschluß aus der RKK zur Folge³⁰⁶. Den Schlußpunkt in Radziwills Karriere als profilierter Staatskünstler setzt am 25. Juni 1935 die Entlassung aus dem Lehramt *"wegen mangelnder pädagogischer Fähigkeit"*³⁰⁷. Damit einher geht seit 1935 ein Parteiausschlußverfahren, das allerdings so lange verschleppt wird, daß der Ausschluß faktisch nie erfolgt³⁰⁸. Mit der Beschlagnahme von elf Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen, ist Radziwill ab 1937 zum Kreis der entarteten

³⁰³ Brief Martins an Radziwill vom 9. 9. 1933 (zit. nach wie oben, S. 72)

³⁰⁴ Vgl. dazu den Aufsatz von v. Dyke, in: G. Morsch 1994 sowie Firmenich/ Schulze 1995 S. 32 und Peters 1998, S. 157.

³⁰⁵ Radziwills Werke sind weder in einer GDK noch in Publikationen wie *Die Kunst im Deutschen Reich* oder vergleichbaren Schriften enthalten (s. auch Peters 1998, S. 182).

³⁰⁶ Nach Firmenich/ Schulze 1995, S. 33 erfolgt der RKK Ausschluß bereits im Mai 1934.

³⁰⁷ Infolge seines Einspruchs erhält der Künstler über den Kreisleiter der NSDAP Friesland die Mitteilung: *"Ich habe die Dienstentlassung geprüft und habe mich davon überzeugt, daß die Entlassung mit mangelnder pädagogischer Fähigkeit begründet wird. Das Ministerium hat keine ehrenrührigen Vorwürfe gegen R. erhoben..."* (zit. nach Peters 1998, S. 153).

³⁰⁸ Unter Verweis auf Protokolle aus Radziwills Wiedergutmachungsverfahren vom 24. 6. 1954 korrigiert Peters 1998, S. 152 die bisherige Behauptung, der Künstler sei drei Jahre nach Beginn des Verfahrens, also 1938, aus der Partei ausgeschlossen worden, so noch bei Firmenich/ Schulze 1995, S. 33.

Künstler zu rechnen³⁰⁹. Weitere offizielle Ausstellungsversuche in Königsberg, Düsseldorf und Frankfurt werden von der Partei, deren Mitglied Radziwill immer noch ist, entweder im Vorhinein verhindert oder gleich wieder geschlossen, bis man am 20. Mai 1938 per offiziellem Parteibeschluß ein Verbot von Radziwill-Ausstellungen verhängt. Dennoch hat der Künstler, der sich ab 1935 ins friesische Dangast zurückgezogen hat, starken Rückhalt in Kreisen hoher Marineoffiziere, die ihm mit Aufträgen und Bildkäufen den Lebensunterhalt sichern und ihm 1937 den Posten eines NSDAP Hauptstellenleiters im Kreisstab von Varel, Friesland zuschanzen (Zeichen für die Inkonsequenz oder mangelnde Kommunikation und Uninformiertheit in den verschiedenen Gremien auf unterer Parteiebene).

Kurz nach Kriegsbeginn wird Radziwill eingezogen und nimmt am Feldzug gegen Belgien teil. In Briefen an seine Frau begleitet der Künstler kommentierend den Kriegsverlauf, zunächst euphorisch unter nahezu vollständigem Ausblenden der deutschen Kriegsschuld. Ab Mai 1940 wird in den Briefen Mitleid mit der Zivilbevölkerung spürbar, etwa wenn es heißt: *„Im großen Krieg habe ich als junger Soldat nie ein Auge für dieses grausame Los der Zivilbevölkerung gehabt. Jetzt als 45jähriger sehe ich fast nur dieses und sehe hier auch die grausamste Seite des Krieges. So soll mein stilles Gebet jeden Tag sein, daß der Krieg bald ein Ende nehmen möge“*³¹⁰.

Nachdem er 1941 aus Altersgründen vom Militärdienst befreit wird, versucht er in Gemälden mit durchaus kritischem Beigeschmack wie etwa **Flandern** das Kriegserlebnis zu verarbeiten. Das Gemälde **Deutschland 1944** [Abb. 61], auf dem sich der Künstler inmitten eines Szenarios aus Zerstörung und Tod ganz klein rechts im Hintergrund auf einem Stuhl sitzend in verzweifelter Gebärde selbst abbildet, gilt als Evidenz für die späte, aber doch noch erfolgte Abkehr vom NS³¹¹. Wann genau Radziwill seine Einstellung gegenüber dem NS korrigiert hat, ist schwer zu bestimmen. Die ziemlich deutliche Abfuhr in künstlerische Hinsicht sowie eine Läuterung durch das Kriegserlebnis dürften

³⁰⁹ Obwohl dies in den Monographien behauptet wird, verzeichnet v. Lüttichau in der aktuellsten Rekonstruktion der EK keine Präsenz von Radziwill-Frühwerken, v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 120ff. Im Ausstellungsführer abgebildet ist das Radziwill-Porträt von Otto Dix, Ausstellungsführer S. 7 (Wiedergabe bei P.-K. Schuster wie oben).

³¹⁰ Brief vom 21. 5. 1940 (zit. nach Firmenich/ Schulze 1995, S. 59).

³¹¹ 1944, Öl auf Leinwand, 103, 5 x 111 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover; dazu Firmenich/ Schulze 1995, S. 36 und Peters 1998, S. 279 u. 284ff.

den Ausschlag gegeben haben. Spätestens ein Antwortbrief des Freundes Lothar von Drasenovich an Radziwill (der vorausgegangene Brief Radziwills ist nicht erhalten) vom 3. Mai 1943, geschrieben aus der Perspektive eines Verteidigers des NS, gibt Aufschluß über die vollzogene Abkehr des Künstlers: *”Man darf Nat.Soz. und deutsches Schicksal nicht derart gleichsetzen, daß man letzteren einfach für alles verantwortlich macht. Du selbst mußt größer denken, als daß Du ihm [dem NS] Deine, wie ich immer betont habe, ungerechtfertigte und schmähhliche Zurücksetzung als Künstler in allem zum Vorwurf machst. Was hier abrollt ist weder in die Begriffe Nat.Soz. noch Kommunismus, noch Judentum etc. zu fassen. Das ist mehr. Das ist ein Völker - ja sogar ein Weltenschicksal. Und man muß gerechterweise sagen, daß sich der Nat.Soz. in seinem größeren Teil heldenhaft und zäh um unseren Platz in der Welt abmüht. ... Es ist mir daher wirklich ein Schmerz, wenn ich sehe wie sich ein guter Freund, den ich hoch schätze als Mensch und als Künstler, in seinem Eifer hinreißen läßt, das Kind mit dem Bade auszuschütten und sein Deutschtum in Frage zu stellen ...”*³¹².

Kurz bevor man ihn im Aufgebot der letzten verfügbaren Kräfte 1945 zum Volkssturm einfordert, zieht der Künstler im **Selbstbildnis 1944** [Abb. 62] eine persönliche Bilanz³¹³.

In der Komposition erinnernd an die Renaissancemeister gibt sich Radziwill im Brustbild vor einem gemauerten Fensterdurchbruch mit Blick auf eine ferne Landschaft. Zur Rechten und Linken des Künstlers schweben vor düsterem Hintergrund als helle Lichtphänomene gut zu erkennen die charakteristischen rätselhaften surrealistischen Elemente. Durch die ungleiche Behandlung des Hintergrunds - rechts neutrale Schwärze und links der Landschaftsausblick - wird der Eindruck erzeugt, als befinde sich der Künstler in einem Zwischenstadium zwischen Dunkel und Licht. Im übertragenen Sinne könnte dies als metaphorischer Hinweis auf die Zeitsituation gesehen werden. Während das helle Licht rechts die Unebenheiten mildert, werden die tiefen Falten im Gesicht des Künstlers in der verschatteten, dem Betrachter zugewandten Hälfte besonders gut kenntlich. Gemeinsam mit den ergrauten Haaren deuten sie auf den für einen Neunundvierzigjährigen unverhältnismäßig

³¹² Archiv Dangast (zit. nach Peters 1998, S. 279ff.).

³¹³ Öl auf Holz, 64, 5 x 53 cm, Privatbesitz; dazu Firmenich/ Schulze 1995, S. 39.

weit fortgeschrittenen Altersprozeß. Auch wenn der Künstler dieses Selbstbildnis, wie das bekannte Gemälde **Dämonen**, im Nachhinein noch einmal überarbeitet hat, liegt hier eine ernsthafte, unprätentiöse Auseinandersetzung mit der eigenen Befindlichkeit gegen Ende des Zweiten Weltkriegs vor. In kritischer Konfrontation sucht der Künstler den Blick auf sich selbst und scheint, auch das erklärte die ambivalente Position zwischen hell und dunkel, von gemischten Gefühlen dem eigenen Tun und Handeln gegenüber ergriffen. Der Prozeß der Auseinandersetzung mit dem Durchlebten hat bei Radziwill, offenkundig forciert durch die Teilnahme am Krieg, frühzeitig eingesetzt.

Die ambivalente Situation, die der Künstler in seinem Selbstbildnis von 1944 betonte, bleibt für ihn auch nach Kriegsende bestehen. Aus seinem diffusen NS-Engagement ergeben sich Schwierigkeiten im Hinblick auf Anerkennung seiner seit den dreißiger Jahren kaum gewandelten Kunstauffassung. Führende Persönlichkeiten aus dem Bereich des kulturellen Lebens wie etwa Karl Hofer wehren sich vehement dagegen, daß ehemalige NSDAP Mitglieder und Mitläufer so schnell wieder Akzeptanz erlangen und leicht Möglichkeiten erhalten, öffentlich auszustellen³¹⁴. Dennoch gelingt es Radziwill, unter anderem indem er Werke aus den dreißiger Jahren geschickt überarbeitet und es schafft, sich die Aura eines frühen NS-Skeptikers zu verleihen, sich seit den fünfziger Jahren wieder im Kulturleben zu etablieren. Für sein künstlerisches Schaffen erhält er 1971 trotz seiner umstrittenen Position im NS das große Bundesverdienstkreuz.

³¹⁴ Vgl. Hofers Brief vom 17. 4. 1947 an den Kultursenat der Stadt Hamburg anlässlich einer Radziwill Ausstellung im Alsterhaus: *"... Mit größter Verwunderung erfahre ich aus einer Zeitungsnotiz, daß in Hamburg der Maler Franz Radziwill öffentlich ausgestellt hat. Es wäre eine betäubliche Tatsache, wenn auch Hamburg zu jenen Städten gehörte, wo die Naziverbrecher wieder frei und offen ihr Wesen treiben dürfen. Fast möchte es so scheinen, denn ich kann mir kaum denken, daß man dort über die Persönlichkeit des Herrn R. seine heroischen Wandlungen und sonstige üble Tätigkeit so wenig Bescheid wüßte, daß man nicht wüßte, daß er zu jenen zoologischen Doppelwesen gehört, die wir Schweinehunde zu nennen pflegen. ... Zur Nazizeit hat er Düsseldorf beglückt, wo er, angetan mit seinem Uniformchen, in der Galerie Vömel eine Ausstellung von mir verbot. Es liegt mir natürlich völlig fern, Gleiches*

3. Künstler der äußeren Emigration

*"Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
Emigranten/
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir/
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß/
Wählend ein anderes Land. Wanderten wir doch auch nicht/
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer./
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte/
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da
aufnahm.
Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen/
Wartend des Tages der Rückkehr, jede kleinste Veränderung/
Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling /
Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgebend/
Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend."*

Bert Brecht³¹⁵

3.1 Auswahlkriterien

Die Gruppe der Künstler in der 'Äußeren Emigration' konstituiert sich aus denen, die es aufgrund der politischen Entwicklung, entweder in unmittelbarem Zusammenhang mit der Machtübernahme Hitlers oder spätestens kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im September 1939 vorzogen, Deutschland zu verlassen. Obwohl sie sich als von der NS-Kulturpolitik Verfemte dadurch einer persönlichen Gefährdung aussetzen, halten sich Viele zunächst in grenznahen Zufluchtsländern auf, in der Hoffnung das NS-Regime würde sich nicht allzu lange an der Macht halten können. Als sich Hitlers Einfluß auch auf die von Künstlern zur Emigration präferierten Länder Tschechei, Frankreich, Niederlande und Belgien ausweitete, sind Viele zu einer Weiterflucht nach England oder in die USA genötigt.

Als zugehörig zur Gruppe der Künstler in der 'Äußeren Emigration' wären mit Selbstbildnissen aus dem Zeitraum der NS-Herrschaft, neben den im folgenden exemplarisch Vorgestellten, Maler wie Josef Scharl (Selbstbildnisse 1933 (2x),

anzustreben, lieber wäre es mir gewesen ein Anderer hätte darauf hingewiesen. Aber ich fühle mich hierzu doch verpflichtet..." (zit. nach Peters 1998, S. 293f.).

³¹⁵ Bert Brecht, Über die Bezeichnung Emigranten, erstmalig erschienen in: Die neue Weltbühne, Paris 30. Dezember 1937, Heft Nr. 53, S. 1672.

1935, 1944), Hilde Goldschmidt (Selbstbildnis 1944) oder der gebürtige Heidelberger Johannes Wüsten (Selbstbildnisse 1930, 1938) zu zählen, die aber - es gilt der gleiche Vorbehalt wie bei den Künstlern der 'Inneren Emigration' - aufgrund der Qualitätsschwankungen ihrer künstlerischen Leistungen oder weniger interessanter Selbstbildnis-Aspekte hier nicht behandelt wurden.

Als Sonderfall ausgeklammert wurde Ernst Ludwig Kirchner, der sich infolge seines massiven psychischen Zusammenbruchs als Soldat im Ersten Weltkrieg bereits seit 1918 in der Schweiz aufhielt und dort die NS-Machtergreifung beobachtet. Die verstärkte Selbstsicht in Kirchners letztem Lebensabschnitt, die sich besonders in einer Kreidezeichnung von 1937/ 38 manifestiert³¹⁶, bezeugt die persönliche Verstörung und Zerrüttung des Künstlers, zu der die Betroffenheit über die Verfemung im NS-Deutschland beigetragen haben dürfte, für die sie aber nicht den alleinigen Auslöser bildet.

3.1.1 Max Beckmann

Daß in Zeiten existentieller Bedrohung, in ernsthaften Krisensituationen innerhalb des künstlerischen Schaffens, dem Selbstbildnis mit der ihm immanenten Reflexion über die momentane innere Befindlichkeit und über die persönlichen Auswirkungen der Zeitumstände eine wichtige Rolle zukommt, erweist auch das Beispiel Max Beckmann.

Welch hohe Bedeutung er dem Selbstbildnis als Bildaufgabe beimaß, ist exemplarisch an zwei Äußerungen abzulesen. In einer Passage der Rede *Über meine Malerei*, gehalten anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Twentieth Century German Art* am 21. Juli 1938 in London heißt es: *"Ein Selbst zu werden ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen. - Dieses Selbst suche ich im Leben - und in meiner Malerei"*, und nochmals in einer Ansprache in St. Louis 1950 betont Beckmann: *"Wichtig und immer wieder am Wichtigsten: rücksichtslose Erkenntnis und Kritik des eigenen Ich's."*³¹⁷.

³¹⁶ Schwarze Kreide, 50, 9 x 35, 6 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe; Abb. S. 359 in: K. H. Gabler, E. L. Kirchner, Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, hrsg. vom Museum der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1980, ebd. auch zu Kirchners Befindlichkeit in den letzten Schaffensjahren.

³¹⁷ Rede *Über meine Malerei*, wiedergegeben in: M.Q. Beckmann 1983, S. 189-198, hier S. 191f.; Ansprache in St. Louis bei M.Q. Beckmann 1983, S. 153f.

Nachdem zuletzt 1927 das repräsentative **Selbstbildnis im Smoking** die aufstrebenden Tendenzen angekündigt hatte, malte Beckmann in den Jahren seines bis dahin größten öffentlichen Erfolges - mit der ersten umfassenden Beckmann-Ausstellung in Mannheim 1928 sowie Ausstellungen in Berlin und München - kein weiteres Selbstbildnis³¹⁸. Synchron einhergehend mit beginnenden Verunglimpfungen von seiten der NS-Presse ab Anfang der dreißiger Jahre bis 1933 und nochmals für die Jahre 1936 - 1944/ 45 ist dagegen eine in Anzahl und Intensität deutlich gesteigerte Neigung zur Selbstdarstellung zu bemerken.

Eine vergleichbare Reaktion hatten im übrigen auch die krisenhaften Erlebnisse des Ersten Weltkrieges ausgelöst, so daß Beckmann betreffend die These von Zusammenhängen zwischen Selbstbildnisproduktion und dem Erleben krisenhafter Einschnitte deutlich Bestätigung erfährt³¹⁹.

Wahrscheinlich gerade wegen seiner in diesen Jahren gewachsenen öffentlichen Präsenz setzen die NS-Angriffe gegen Beckmann früh ein; seit 1929 wird der Künstler von Alfred Rosenbergs *Kampfbund* in der Rubrik *Zeichen der Zeit* als einer der öffentlichen Feinde der Organisation geführt³²⁰. Auf die infolge des politischen Drucks empfundene Bedrohung reagiert Beckmann eher abwartend: "... -Ich bemühe mich durch intensivste Arbeit über den talentlosen Irrsinn der Zeit hinwegzukommen. -So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele ...", schreibt er 1932 an Reinhard Piper³²¹. In Ausstellungspläne des Kunsthändlers Günther Franke,

³¹⁸ **Selbst im Smoking**, E. Göpel 1976, Tafel 97 Nr. 274; zum öffentlichen Erfolg u. Ehrungen s. St. Reimertz 1995, S. 87 u. die Dokumentation von D. Schmidt, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 458f. Zum Selbstbildnisverhalten H. Zenser, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 54. Abwegig erscheint in diesem Zusammenhang der Verweis von O. Westheider 1995, S. 58, die in diesem Selbstbildnis erste Vorboten der Verfemung bzw. Beckmanns Bewußtsein als 'Außen-seiter der Gesellschaft' ausgedrückt sieht.

³¹⁹ Vgl. z. B. Brief vom 16. 3. 1915: "... habe ich mich wie ein Wilder auf die Zeichnung gestürzt und 7 Stunden Selbstportrait gezeichnet..." (M.B., Briefe Bd. I 1993, Nr. 101, S. 106). Zu Beckmanns Selbstbildnisverhalten im Ersten Weltkrieg auch A. Stolzenburg, "Meine Kunst kriegt hier zu fressen". Max Beckmann im Ersten Weltkrieg (1914/15), in: Max Beckmann, Zeichnungen aus dem Nachlaß Mathilde Quappi Beckmann, hrsg. v. H. Guratzsch, Köln 1998, S. 16 - 39, hier bes. S. 24.

³²⁰ B. Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, Karlsruhe 1938, S. 16; zur Kampfbund Rubrik H. Brenner 1963, S. 16. Zu früher Kritik von rechts vgl. M. B., Briefe, Bd. II 1994, S. 329f./ 406.

³²¹ Brief an Piper vom 15. Februar 1932, in: M. B., Briefe an R. Piper, Brief 48, S. 65.

die er offenkundig als zu gewagt empfindet, greift Beckmann regulierend ein und bittet: "... die Ausstellung am 12. möglichst zu unterlassen oder nur ein paar sehr diskret ausgewählte Sachen auszustellen. ... Keine Ausstellung machen, die unnötigen Lärm verursacht. ..." ³²². Dagegen spielt er in einem Brief an den Kunsthändler I. B. Neumann die politische Entwicklung eher herunter, um zu gewährleisten, daß die Zusammenarbeit weiter bestehen bleibt: "Es ist nötig, daß wir wieder einmal von einander hören - Es wäre doch sehr kläglich, wenn durch diese lächerliche Weltkrise unser Oeuvre nicht zur Vollendung kommen sollte ... Sollten fast 20 Jahre Zusammenarbeit in einer lächerlichen Panikstimmung zu Grunde gehen ?" ³²³.

Das in obigen Briefen zum Ausdruck kommende, für die Frühphase des NS signifikante, ausweichende Verhalten wird gleichermaßen in den ersten wieder einsetzenden Selbstporträts evident. Im **Selbstbildnis im Hotel** [Abb. 63] hat Beckmann **1932**, anders als üblich, die Individualität der Gesichtszüge nicht herausgearbeitet, sondern diese in violetter Verschattung kaschiert und so Wiedererkennungsmöglichkeiten verwischt ³²⁴. Im dick gewickelten Schal verummt und mit den klischeebeladenen Tarnungsutensilien grauer Hut und Trenchcoat ausgestattet, versucht er sich offensichtlich nach außen hin abzuschotten. Die Art des Bildaufbaus mit den schrägen Balken im Vordergrund und dem dunklen Pfosten links - beide Elemente verdecken Teile der Person - unterstützt diesen Eindruck.

Als Person vollends in den Hintergrund getreten ist Beckmanns Silhouette **1934**, gut getarnt im **Selbstbildnis im großen Spiegel mit Kerze** [Abb. 64], nur noch als dunkle Widerspiegelung im Profil gegeben und in den Zusammenhang mit Vergänglichkeits- und Todesmotiven gerückt ³²⁵.

³²² Brief an G. Franke vom 30. 1. 1934, in: M. B., Briefe, Bd. II 1994, Brief Nr. 622, S. 435; Franke stellte dann inoffiziell in Privaträumen aus. Das abwartende Verhalten B's war wohl mit Hoffnungen auf baldige Änderung - sprich Sturz der NS-Regierung - verbunden, s. die etwas ungeduldige Bemerkung im Brief vom 21. 9. 1935: "Politisch hat sich ja immer noch nichts geändert, man muß halt abwarten." (M. B., Briefe, Bd. II 1994, Nr. 635, S. 252).

³²³ M. B., Briefe, Bd. II 1994, S. 206f.

³²⁴ 1932, Öl auf Leinwand, 118, 5 x 50, 5 cm, Privatbesitz; vgl. dazu J. Poeschke, Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen, Esslingen 1984, S. 11.

³²⁵ 1934, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Marlborough Fine Arts Ltd., London; dazu C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 252. Bei E. Göpel 1976, Tafel 128 Nr. 380 abweichende Datierung 1933. Es wurde hier im Text eine der Deutungsmöglichkeiten kurz angeschnitten; zu der durch das Blatt vor dem Spiegel entstehenden Wirkung eines cäsargleich Bekränzten s. M. Buck, in: M.B. Selbstbildnisse, 1993, S. 30f. u. zu weiteren

Wie macht sich der von NS-Seite ausgeübte Druck bemerkbar, von dem sich Beckmann, der Reaktion in seinen Selbstbildnissen nach zu schließen, so stark beeinträchtigt fühlt?

Wie Dix und Grosz ist Beckmann auf den ersten NS-Femeausstellungen des Jahres 1933 vertreten. Anfang Januar 1933 entschließt er sich wegen wiederholter Belästigung zu einem Wohnortswechsel und zieht in der Hoffnung, die neue und größere Stadt würde mehr Anonymität gewähren, von Frankfurt nach Berlin.

Gleich einer Art 'Emigration nach Berlin' ziehen es neben Beckmann auch Wilhelm Schnarrenberger, Oskar Moll, Gerhard Marcks, Georg Muche und weitere aus ihren Lehrämtern entlassene Künstler vor, einer mittel- und kleinstädtischen örtlichen Bekanntheit und eventuell Überwachung in die Metropole zu entfliehen³²⁶.

Zwei Monate nach Hitlers Machtergreifung wird Beckmann am 15. April 1933 mit der Begründung erforderlicher Sparmaßnahmen im Bereich Personalausgaben aus dem Lehramt an der Frankfurter Städel-Schule entlassen³²⁷.

Das **Selbstbildnis mit schwarzer Kappe** von 1934 [Abb. 65] nimmt auf die Ungewißheit der eigenen Existenz infolge Entlassung und Umgebungswechsel Bezug³²⁸. Durch diffizile Veränderungen ist Beckmanns Gesicht in zwei abweichende Hälften unterschieden - links hell und positiv mit einem zaghaften Ansatz zum Lächeln, rechts verschattet und negativ, die Lippen herabgezogen -, die ein Schwanken zwischen Hoffnung und negativen Erfahrungen, zwischen Optimismus und Pessimismus ausdrücken. Das Momentane der Situation, die sich ja erst in Entwicklung befindet, ist darüber hinaus in der Armhaltung angedeutet sein, deren Bewegungsvorgang, das

Interpretationsmöglichkeiten die Besprechung dieser Ausstellung von D. Schubert, in: Kritische Berichte Heft 3 (1993), S. 96.

³²⁶ Biographische Informationen auch in der Folge nach der Dokumentation von Doris Schmidt, in: M. B. Retrospektive, 1984, S. 458ff.; Begriff 'Emigration nach Berlin' R. Zimmermann, *Expressiver Realismus*, 1994, S. 142; spezifisch zu B's Gründen M.Q.Beckmann 1983, S. 18.

³²⁷ Diesbezügliche Dokumente bei K. Gallwitz 1983, S. 336. Die Entlassung des Direktors der Städel-Schule Fritz Wichert wird in einem amtlichen Schreiben vom 20. 4. 1933 nun ganz offen damit begründet, *"dass öffentliche Gelder für solche Judenknechte, wie es Beckmann war, trotz der unsagbaren Not aus dem Volk herausgepreßt wurden"* (M. B., Briefe, Bd. II 1994, S. 431).

Verschränken der Unterarme vor der Brust, nicht abgeschlossen ist, die aber eine Tendenz zum sich Abschotten, zum in-sich-Verschließen zeigt.

Im Juni 1933 veranlaßt man von NS-Seite die Auflösung des Beckmann-Saals der Nationalgalerie, den Ludwig Justi - der als Direktor der Berliner Nationalgalerie ebenfalls entlassen wird - erst 1932 eingerichtet hat. Eine für das Erfurter Museum geplante Beckmann-Ausstellung wird verboten, und zum 50. Geburtstag des Künstlers erscheint 1934 ein einziger Artikel Erhard Göpels in den Leipziger *Neuesten Nachrichten*.

Ähnlich wie Dix 1931 [Abb. 1] stellt sich Beckmann im **Selbstbildnis mit Glaskugel** von 1936 [Abb. 66] mit dem Attribut einer seherischen Gabe dar³²⁹. Allerdings demonstriert Beckmann, anders als Dix, bei der Darstellung der Glaskugel weniger seine Versiertheit in altmeisterlicher Technik, die Raffinesse des Materials augentäuscherisch darstellen zu können. Bei ihm treten die optischen Effekte, die die Glaskugel verursacht, in den Vordergrund. In dem Bereich, in dem Beckmann die Glaskugel leger nur mit der linken Hand vor die Brust hält, steigern sich merklich die Farbgehalte.

Kompositionell stellt die Glaskugel eine Verdopplung zu Beckmanns Kopf dar. Außerdem bildet sie zusammen mit dem mandelförmigen Jackenausschnitt, dem darunter hervorkommenden weißen Hemd und gelbem T-Shirt eine Art drittes Auge, das hell und klar seine Umgebung erfaßt, sie näher heranrückt. Währenddessen bleiben Beckmanns wirkliche Augen maskengleich verschattet und blicken solchermaßen geschützt aus dem Verborgenen heraus, beobachtend in die Ferne. Auch in Dix' **Selbstbildnis mit der Glaskugel** [Abb. 1] waren die Augen des Künstlers stark verschattet wiedergegeben, während die fein nuancierten Lichtreflexe auf der Glaskugel (besonders die auffällige Widerspiegelung eines Fensters) den Hauptakzent setzten. Die einer Karnevalsmaske gleichende dunkle Umschattung von Beckmanns Augen, wie auch deren Blickrichtung, stehen in bezug zu dem Schwarz des Hintergrundes, das am rechten Bildrand durch den Spalt einer offenstehenden Tür eindringt. Das Schwarz zeigt in Beckmanns Farbsprache Bedrohliches, Unbekanntes, Unheilvolles an - in Anbetracht der Zeitsituation ist man versucht, dies auf die

³²⁸ 1934, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Slg. Ludwig, Köln.

³²⁹ Öl auf Leinwand, 110 x 65 cm, Privatbesitz; dazu M. Buck, in: M. B. Selbstbildnisse, 1993, S. 32.

NS-Herrschaft in Deutschland zu beziehen³³⁰. Mit der signifikanten Betonung des Sehsinns, des Klar- und Scharfsehens durch die Kristallkugel stellt sich Beckmann als Seismographen seiner Zeit dar, der Dank seiner künstlerischen Sensibilität und Sensitivität nächstfolgende negative Entwicklungen vorauszuahnen vermag und dem auf diese Weise hier die Rolle eines Unheilspropheten zukommt³³¹.

Zur Bestätigung der dargelegten Thesen ist auf Beckmanns Lektüre der *Geheimlehre* der Madame Blavatsky zu verweisen³³². Von Beckmann mit Notizen und Unterstreichungen kommentiert, finden sich dort Abhandlungen über ein ursprüngliches drittes Auge des Menschen als einstigem, jetzt verkümmertem "*Sitz der Seele*". Dieses "*zyklopische Auge*" wird von Blavatsky auch als "*Werkzeug des geistigen Schauens*" bezeichnet. Eine Idee, die in Beckmanns Selbstbildnis mit einer Glaskugel als drittem Auge, das zu intuitivem Vorausahnen von unheilvollen Entwicklungen befähigt, malerisch konkretisiert wurde³³³.

An dieser Stelle, da mit der Lektüre Blavatskys die metaphysisch-theosophischen Interessen Beckmanns angesprochen wurden, ist anzumerken, daß für Beckmanns Kunst eine oft schwer durchschaubare, subjektiv empfundene, rätselhaft-verwobene Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit gilt³³⁴. So sind neben den Aspekten Unheilsprophetie und Bezugnahme auf persönliche Gegebenheiten in den verschiedenen Selbstbildnissen

³³⁰ Zur Bedeutung Schwarz/Weiß vgl. die Passage in der Rede *Über meine Malerei*, gehalten anlässlich der *Twentieth Century German Art* in London am 21. 6. 1938 (wiedergegeben bei M.Q. Beckmann 1983, S. 189-198 oder in: M.B. Die Realität der Träume in den Bildern, Schriften und Gespräche 1911-1950, hrsg. von R. Pillep, München 1990, S. 48-55 oder Westheider 1995).

³³¹ Einen ähnlichen Gehalt vom Künstler als Seismographen seiner Zeit vermittelt das Selbstbildnis mit Horn von 1938 - Göpel 1976, Tafel 170, Nr. 489.

³³² Vgl. P. Beckmann/ J. Schaffer 1992, S. 119 u. 222, die entsprechenden Stellen Bd. 1 der *Geheimlehre* S. 217 - 235 u. Bd. 2 der *Geheimlehre* S. 307f., hier merkt Blavatsky auch an, daß das 3. Auge nicht - wie bei den sagenhaften Zyklopen - auf der Stirn zu finden sein muß.

³³³ In gleicher Richtung äußert sich passend zum vorliegenden Selbst mit Glaskugel Beckmann in seiner Londoner Rede über meine Malerei vom 21. 7. 1938: "*Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren - ähnlich wie ein berühmter Kabbalist es einmal gesagt hat: 'Willst du das Unsichtbare fassen, dringe so tief wie du kannst in das Sichtbare.' - Es handelt sich für mich immer wieder darum die Magie der Realität zu erfassen, und diese Realität in Malerei zu übersetzen. - Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. - Das mag vielleicht paradox klingen, es ist aber wirklich die Realität, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!*" (Londoner Rede wiedergeg. bei Pillep 1990, S. 48f.); der Versuch, 'so tief wie möglich in das Sichtbare einzudringen', wäre im Selbstbildnis adäquat visualisiert durch die im optischen Effekt einer Lupe gleichkommende Kristallkugel.

weitergehende Ebenen angesprochen, deren erschöpfende Erklärung und Abwägung im Rahmen dieser Thematik nicht erfolgen kann.

Im gleichen Jahr **1936** lüftet Beckmann in einer kleinen **Bleistiftzeichnung** [Abb. 67] die Maske seiner sonst nach außen hin zur Schau gestellten Gefäßtheit und unbeirrten Hellsichtigkeit³³⁵. In flüchtigen, knappen, beinahe zitterigen Strichen, so als habe er sich im Moment des Zeichnens tatsächlich in dem wiedergegebenen Gefühlsaufruhr befunden, zeigt er sein Gesicht in ohnmächtiger Wut, Erregung und Angst zu einer grimmigen Fratze verzerrt. Der Wechsel zur technischen Ausführung in Bleistift streicht das zugrunde liegende Bedürfnis nach unmittelbarer, spontaner und unverfälschter Fixierung momentaner Gefühlszustände deutlicher heraus als sonst.

Eine ähnliche - bei Beckmann selten anzutreffende - Bewegung der Gesichtszüge als Spiegel seiner inneren Verunsicherung findet sich im **Selbstbildnis im Frack von 1937** [Abb. 68]³³⁶.

Nicht nur die sonst meist gleichmütig gefaßten Gesichtszüge Beckmanns, auch sein körperliches Gleichgewicht ist hier aus dem Lot geraten. Das Vorherrschen von Schrägen sowie eine verunklarte Raumerfassung der Gesamtkomposition unterstützen diesen Eindruck. Beckmanns sicherer gesellschaftlicher Stand - in dem im übertragenen Sinn die Jahre seiner gewachsenen Anerkennung vor der NS-Machtergreifung zu sehen sind, womit sich das repräsentative Auftreten im Frack erklärt - ist verloren. Über den Vergleich zu dem zehn Jahre früheren **Selbstbildnis im Smoking von 1927**³³⁷, in dem die Monumentalität der Darstellung des Künstlers Aufschluß über seine Selbstsicherheit und den Grad seiner gesellschaftlichen Anerkennung gab, wird die Fragilität und Handlungsunfähigkeit des jetzigen Zustandes um so evidenter.

Aus welchem Grund Beckmann die in den beschriebenen Elementen sich äußernde Existenzgefährdung empfindet, könnte die durch einen Strauß blauer Blumen nahezu verdeckte Stelle links im Hintergrund andeuten. Es handelt

³³⁴ Dazu R. Pillep, in: M. Rüger 1990, S. 179 u. 182 sowie P. Beckmann im Vorwort zu P. Beckmann/ J. Schaffer 1992.

³³⁵ Bleistift auf Papier, 20 x 13, 5 cm, Privatbesitz; dazu Weisner 1977, S. 60.

³³⁶ Öl auf Leinwand, 192, 5 x 89 cm, Collection of the Art Institute of Chicago, Chicago; dazu C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 261, auch Westheider 1995, S. 120f.

sich um eine entfernt stehende Personengruppe. Die beiden herausragenden schwarzen, unten abgewinkelten Geraden sind jeweils als Bein und Fuß zu sehen. Vor dem leuchtend roten Hintergrund in Verbindung mit dem angeschnittenen weißen Rund darüber wecken sie jedoch deutliche Assoziationen an die Hakenkreuzfahne.

Die NS-Säuberungs- und Konfiskationsaktionen sind inzwischen in vollem Gange: Man beschlagnahmt achtundzwanzig Gemälde sowie 560 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter Beckmanns, von denen einundzwanzig in der Münchner *Entarteten Kunst* gezeigt werden³³⁸.

Kurz nachdem er Hitlers Hetzrede gegen die moderne Kunst anlässlich der Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* am 18. Juli 1937 im Radio vernommen hat, faßt Beckmann, der schon im Jahr zuvor Möglichkeiten zu einer Emigration in die USA eruiert hatte, den endgültigen Entschluß, Deutschland zu verlassen³³⁹. Bereits am nächsten Tag flieht er mit seiner Frau Mathilde zu deren Schwester nach Amsterdam. Aus Angst, an der Grenze als 'entarteter' Künstler entdeckt und zurückgehalten zu werden, soll die Flucht nach einer harmlosen Besuchsreise zu Verwandten aussehen. Jeder darf nur ein Gepäckstück mitnehmen. Beckmanns Gemälde bleiben in Berlin, die Hausmeisterin kann sie später, noch rechtzeitig vor dem Einschreiten der Gestapo, nach Amsterdam nachsenden³⁴⁰.

Sicher sind die NS-Maßnahmen gegen Beckmann bei weitem nicht das Schlimmste, was mißliebigen Künstlern von dieser Seite zustoßen konnte. Und auch mit seinem weiteren Schicksal im Angesicht der Bedrohung durch die sich ausbreitende Diktatur kommt Beckmann, der immer noch Beziehungen, Sammler und damit Verkaufsmöglichkeiten im Ausland hat, vergleichsweise glimpflich davon. Man mag ihm einen egozentrischen Hang, das eigene Schicksal zu theatralisieren, vorwerfen; doch sollte dabei bedacht werden, daß

³³⁷ Göpel 1976, Nr. 274.

³³⁸ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster⁵ 1998, S. 122, 132, 142, 150, 154, 156, 169, 173, 176, 179, 180, 181.

³³⁹ Zu eventuellen Emigrationsplänen s. D. Walden-Awodou 1995, S. 46 sowie bei K. Gallwitz 1983, S. 265-289 Beckmanns Briefe an I. B. Neumann. Auch wurden Erkundigungen bei der Schwester seiner Frau eingeholt vgl. Brief an Quappi vom 28. 4. 1936: "...Du vergißt auch nicht mit Deinen Leuten immer noch mal die Möglichkeit einer Übersiedlung zu besprechen. Man kann ja nie wissen, was noch alles kommt." (M.B., Briefe, Bd. II 1994, Nr. 646, S. 261 u. ebd. Anm. 626, S. 438).

Beckmann nach einer Periode, da ihm Ehrungen und Anerkennung zuteil geworden waren, und er sich auf der bisherigen Höhe seines Erfolges befunden hatte, in denkbar krassem und zweifellos schwer verdaulichem Wechsel abstürzte in die Leere des Diffamiertseins, des Abgelehntwerdens und letztlich ins Abseits des Emigrantentums.

Als erstes Gemälde im holländischen Exil entsteht **1937** das Selbstporträt **Der Befreite** [Abb. 69]³⁴¹. Angesichts seiner Befreiung von der unmittelbaren NS-Bedrohung gebraucht Beckmann die Metapher des Sprengens von Ketten.

Die Kette wertete Beckmann gegenüber seiner Frau anlässlich der Deutung seines Gemäldes **Apollo** als eigenständiges Symbol: *„Alles, was hinter der Kette zu sehen ist, steht für die Dinge, die unter dem Naziregime unerreichbar waren. Die Kette selbst bedeutet den Bann und Druck, der auf allem Glück und aller Sehnsucht nach Kultur und geistigem Leben lag“*³⁴².

Fleckig gesetzte Schwarz-/ Grauzonen sowie ein die gesamte linke Partie erfassendes bläulich-kühles Licht verdüstern das kränkliche, fahle Antlitz. Auffällig wirkt das Nebeneinander von stahlblauer Kälte und dem Hitze suggerierenden Rot des Hintergrundes. Metaphern für Beckmanns inneren Gefühlskonflikt?

Bezeichnend für die pessimistische, depressive Grundhaltung des ‘Befreiten’ ist, daß Beckmann selbst mit gesprengten Ketten durch das zellenartige Eisengitter im Hintergrund in seinem Freiraum begrenzt bleibt. Die Assoziation des Beengtseins wird intensiviert durch die Art, in der Beckmanns Brustbild besonders in der rechten unteren Ecke in das Bildformat gezwängt ist.

So mutet der Titel *Der Befreite* insgesamt gesehen eher als bittere Ironie denn als ernstgemeinte Freude an den zukünftigen Lebensumständen im Exil an. Zwar hat Beckmann eine gewisse Befreiung von der unmittelbaren Bedrohung

³⁴⁰ Siehe M. Q. Beckmann 1983, S. 21f.

³⁴¹ Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm, Privatbesitz; dazu C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 267 u. G. Westheider, in: M.B. Selbstbildnisse, 1993, S. 96. Mit den rot/ schwarz Tönen und der melancholischen Stimmung erinnert das **Selbstbildnis mit Horn** von 1938 - E. Göpel 1976, Tafel 170 Nr. 489 - noch an den Befreiten. Allerdings betont die Platzierung des Horns zwischen Augen, Nase und Mund den Aspekt erhöhter Wahrnehmungssensibilität - ein Hinweis auf den Künstler, der seismographisch auf seine Außenwelt reagiert (vgl. C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 272f.).

³⁴² Zit. nach M.Q.Beckmann 1983, S. 159.

der tagtäglichen Konfrontation mit dem NS erreicht, von einer latent bleibenden, quälenden Angst, von Sorgen über die Zukunft im Exil kann er sich offenkundig jedoch nicht freimachen.

Und könnte denn die erzwungene Flucht in ein ungewisses Exil, das keineswegs freiwillig erfolgte, sondern durch die NS-Feme-Aktionen provozierte Verlassen des Wirkungsfeldes, in dem man noch kurz zuvor Ehrungen genossen hatte, in dem man Freunde und Beziehungen hatte, überhaupt als eine Befreiung bezeichnet werden³⁴³?

Wie tief Beckmann die Bedrohung durch den NS sowie eine Beeinträchtigung durch die veränderten Lebensumstände im Exil empfunden haben muß, erhellt ein Brief an den New Yorker Galeristen Curt Valentin vom 19. August 1939: *"Die letzten fünf Jahre waren eine furchtbare Anstrengung für mich, und ich hatte eigentlich nicht erwartet, sie zu überleben, da sie schon ein beträchtliches Vabanquespiel waren"*³⁴⁴. Die Aufschrift 'Amerika', die in vertikaler Lesrichtung auf der rechten Schulter des **Befreiten** zu entziffern ist, gibt Hinweis darauf, daß Beckmanns Befreiungshoffnungen über das Amsterdamer Exil, das ihm wohl noch zu deutschlandnah gelegen war, hinausgingen. Er hatte Aussichten auf eine Professur in den USA. Das Vorhaben scheiterte jedoch endgültig 1940, weil der amerikanische Konsul in Amsterdam mit Hinweis auf den bevorstehenden Kriegseintritt der USA den Visumantrag ablehnte³⁴⁵.

Ebenso waren zuvor Pläne, nach Paris zu übersiedeln, wo der Künstler bereits ausgestellt und 1939 die *carte d'identité* für unbegrenzten Aufenthalt in

³⁴³ Die Gefühlslage vieler Emigranten vermittelt eindringlich das zu Beginn des Kapitels zitierte Brecht-Gedicht.

³⁴⁴ Brief vom 19. 8. 1939, M.B., Briefe, Bd. III 1996, Nr. 706, S. 59.

³⁴⁵ Ursula Horter, in: Circus Beckmann, Hannover 1998, S. 18 verweist in diesem Zusammenhang auf eine Randbemerkung Beckmanns in Blavatskys *Geheimlehre*, datierend vom 5. 8. 1937; zu dem Satz *"Glücklich sind jene, die, und sei es selbst aus dem (latenten) Zustande von Göttern, als Menschen in Bharata-varsha geboren werden; da das der Weg ist zu ... endlicher Befreiung"* bemerkt Beckmann *"hoffen wir das Emigré"*, dies kann sich allerdings sowohl auf die Situation des Künstlers in Holland als auch auf eine mögliche Weiteremigration in die USA beziehen (vgl. P. Beckmann/ J. Schaffer 1992, S. 226).

Beckmanns Bereitschaft in die USA zu gehen s. Brief vom 17. 3. 1939 an I. B. Neumann: *"Wenn Sie irgendwo eine Möglichkeit zur Berufung auch nur in bescheidenem Maße erwirken könnten, würde ich mich sofort auf die Beine machen"* (M.B., Briefe, Bd. III 1996, Nr. 691, S. 43); Scheitern der USA Pläne s. M.Q.Beckmann 1983, S. 26.

Frankreich erhalten hatte, durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhindert worden³⁴⁶.

Mit Kriegsbeginn und dem Einmarsch deutscher Truppen in Holland erfüllen sich 1940 Beckmanns schlimmste Befürchtungen. Aus Angst, belastende Äußerungen könnten den NS-Besatzern in die Hände fallen, verbrennt er seine Tagebücher der Jahre 1925 - 40 und erweist mit dieser Handlung einmal mehr, welch psychischer Druck offenbar auf ihm lastete.

Wiederum kann ein Selbstbildnis zur genaueren Beleuchtung der seelischen Gestimmtheit Beckmanns herangezogen werden. Das stark verschattete, fragil und erschüttert wirkende Gesicht, das fahle, grünliche Inkarnat und die triste Farbstimmung des **Selbstbildnisses vor grünem Vorhang** von 1940 [Abb. 70] drücken gleich einem memento mori die von Beckmann empfundene Existenzgefährdung aus³⁴⁷. Durch die Gestaltung der Fensterfront im Hintergrund mit einer gitterartigen Struktur und kräftigen Querbalken werden Assoziationen an Gefangenschaft geweckt³⁴⁸. Unter dem Eindruck erster Angriffe der deutschen Luftwaffe stellt Beckmann hier eine weitere Diagnose seiner inneren Verfassung und thematisiert, ähnlich wie im **Befreiten** von 1937, die Widersprüchlichkeit der Gefühle von Eingesperrtsein und Schutz, die er angesichts seiner Situation als Emigrant im von NS-Truppen besetzten Amsterdam empfindet.

Eine analoge emotionale Verfassung vermitteln die von Mathilde Beckmann vor der Vernichtung herausgerissenen Tagebuchseiten mit Einträgen vom 4./ 6. und 7. Mai 1940: *"Dieses Heft beginne ich im Stadium der vollkommensten Unsicherheit über meine Existenz und den Zustand unseres Planeten. Chaos und Unordnung, wohin man blickt. -Völlige Undurchsichtigkeit der politischen, Kriegerischen Angelegenheiten. ... Bei alledem den Kopf hochzuhalten ist nicht einfach und es ist eigentlich ein Wunder, daß ich überhaupt noch existiere."*

³⁴⁶ Die Pläne für Paris waren so konkret gediehen, daß B. im April/ Mai 1939 sicher an die Übersiedlung glaubt. An Stephan Lackner am 26. 4. zuversichtlich: *"Endlich. - Ich werde also sicher nach Paris gehen und eine neue und ganz intensive Kraft hier entwickeln können, nachdem mich also la France in ihre mütterlichen Arme genommen hat"* (Lackner S. 85 u. M. B., Briefe, Bd. III 1996, Nr. 693, S. 45).

³⁴⁷ Öl auf Leinwand, 75 x 55,5 cm, Sprengel Museum, Hannover. Die zuvor gescheiterten Emigrationspläne werden die deprimiert-pessimistischen Grundhaltung bestärkt haben (s. D. Walden-Awodou 1995, S. 50).

³⁴⁸ Dazu Gallwitz, Mann in Dunkeln. Künstler in Exil und innerer Emigration, in: Deutschlandbilder, 1997, S. 56 u. U. Harter, Circus Beckmann, 1998, S. 18 u. Westheider 1995, S. 196.

*"Schließlich und endlich wird mir alles gleichgültig, habe viel zu lange in Unglück und Verschollenheit gelebt. Es sieht so aus, als ob die Schlinge meines Schicksals langsam anzöge. ... Hier in Holland kommt der Krieg auch her - ... und ich werde dann eingesperrt, und komme dort um, oder werde von der berühmten ... Bombe getroffen ..."*³⁴⁹.

Die Arbeit ist Beckmann in der Zeit des Amsterdamer Exils besonders wichtig - der Künstler schafft in den zehn Amsterdamer Jahren fünf der neun großen Triptychen und mit 280 Ölbildern ein Drittel seines Gesamtwerkes³⁵⁰. Darüber hinaus bietet ihm in den zeitweise tief depressiven Erschütterungen seine Frau Mathilde 'Quappi' Beckmann den notwendigen seelischen Rückhalt.

In ähnlicher Form wie dies Felixmüller im Selbstbildnis mit seiner Frau 1933 zum Ausdruck brachte, demonstriert Beckmanns **Doppelbildnis** von 1941 [Abb. 71] die Harmonie der Beziehung sowie die Wichtigkeit seiner Frau³⁵¹. Einheit wird in kompositorischer Hinsicht durch Überschneidungen der Konturen - hier ist an Käthe Kollwitz' **Selbstbildnis mit Karl** von 1940 zu denken -, in den Berührungen, der korrespondierenden Beinstellung sowie in den nahezu ineinander übergehenden Brauntönen ihrer und seiner Jacke ausgedrückt.

Die Art, in der Beckmann seinen Zylinder mit der Öffnung nach vorne in der rechten Hand hält, erinnert an das Symbol zweier übergroßer, verschlungener Eheringe. Im Futter des Hutes steht 'London' zu lesen, das 1938 anlässlich der unter anderem von Kokoschka organisierten *Twentieth century German Art* letzter Ausstellungsort Beckmanns gewesen war³⁵².

³⁴⁹ E. Göpel, M.B. Tagebücher 1940-50, 1955, S. 9f.; B's Ängste wegen der Bombardierung vgl. Tagebuch im Okt./ Nov. 1940, kaum ein Eintrag ohne Erwähnung der Bomben (E. Göpel ebd., S. 12f.).

³⁵⁰ Vgl. S. Lackner, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 147.

³⁵¹ Öl auf Leinwand, 194 x 89 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam; dazu H. Kronthaler, in: M.B. Selbstbildnisse, 1993, S. 38ff. u. H. Belting, Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München/ Berlin 1984, S. 66.

³⁵² Wie sich Stephan Lackner erinnert, war die Ausstellung, was den Besucherzuspruch anging u. in ideeller, nicht aber in finanzieller Hinsicht ein Erfolg; B. habe dort kein Gemälde verkauft (S. Lackner 1967, S. 73f.). Keith Holz, in: Barron (Hg.), Exil, 1997, S. 49 merkt an, daß die Tatsache, daß Beckmann als Redner zur Eröffnung der Ausstellung anstelle des geplanten Kokoschka eingesetzt wurde als Einschwenken des Veranstalters, der New Burlington Galleries, auf den Kurs der britischen 'appeasement policy' zu verstehen ist. Beckmann habe, wie es seinem Charakter entsprach, eine eher verschlüsselte Affirmation der Autonomie des individuellen Künstlers ausgesprochen und sei eindeutigen politischen Stellungnahmen im Stil

Während Beckmann zwar breit und schützend, die Hand herrisch-wehrhaft in die Hüfte gestemmt vor seiner Frau steht - eine vergleichbare Schutzfunktion versuchte auch Schnarrenberger im **Selbstbildnis mit Melitta** 1936 auszudrücken -, ist es doch eher sie, die zart und unaufdringlich die Richtung bestimmt. Indem sie ihre Hand auf seine Schulter legt und sich ihm zuwendet, spendet sie ihm, der ihr durch seinen physischen Einsatz Schutz zu geben sucht, den notwendigen psychischen Halt. Aus der zurechtgemachten, mit Hüten, Blazern, Schal und Stock gerüsteten Aufbruchsstimmung des Doppelbildnisses sowie der durch die Isolation des Exils gestärkten Gemeinsamkeit des Paares, scheint eine gewisse Zuversicht Beckmanns zu sprechen.

Die Betrachtungen zu Beckmanns Gestaltung mit der im Exil weiterhin empfundenen Bedrohung durch den NS beschließend, sollte noch auf das **Selbstbildnis in Schwarz** von 1944 [Abb. 72] hingewiesen werden³⁵³.

Offensichtlich gerade aus dem Profil in die Frontalansicht umgewandt, bezieht sich Beckmanns Haltung deutlich auf ein Gegenüber. Diesem bietet der Maler in seinem Gesichtsausdruck die bisher aufgestaute Verachtung und Verbitterung dar. Mittlerweile ist der Krieg auf seinem Höhepunkt, Beckmann mußte zwei Musterungen über sich ergehen lassen und war daraufhin schwer erkrankt. Die finanzielle Lage sowie die äußeren Lebensbedingungen insgesamt haben sich gegenüber der anfänglichen Exilzeit verschlechtert³⁵⁴.

Die bitteren Erfahrungen, die seine gesicherte Existenz erschütterten, seinen Zorn, seine Desillusionierung und vor allem seine Verachtung hält Beckmann

eines Kokoschka ausgewichen. Zur Struktur der Ausstellung in London 1938 s. AK Stationen der Moderne, Berlin 1988.

³⁵³ Öl auf Leinwand, 95 x 60 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung Staatsgalerie Moderner Kunst, München; dazu C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 289. Die Art der Wendung B's ist vergleichbar mit der in Frans Hals Bildnis eines Mannes mit großem Hut, um 1660-66, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel (s. G. Westheider, in: M.B. Selbstbildnisse, 1993, S. 106); dies., Die Farbe Schwarz..., 1995, S. 114 bemerkt darüber hinaus die Nähe zwischen dem Selbstbildnis von 1944 und dem früheren Selbstbildnis mit Sektglas von 1919. Sowohl in der Torsion des Körpers als auch in der abgewinkelten Haltung von Arm und Hand im Vordergrund stellt das spätere eine Variation auf das frühere Selbstbildnis dar, wobei Überzeichnung und Deformation nun ernsthafter Düsternis gewichen sind.

³⁵⁴ Vgl. E. Göpel, M.B. Tagebücher, 1955, S. 34/35 sowie M.Q. Beckmann 1983, S. 33 oder H-D. Mück, Von der Magie der Realität, 1997, S. 144; zum Zusammenbruch infolge der Musterungen u. zur Situation insgesamt den Aufsatz S. Lackners, in: M.B. Retrospektive, 1984, S. 147-158; Lackner konnte seit 1940 die regelmäßigen Zahlungen an B. nicht mehr fortführen - seit 1938 hatte sich Lackner bereit erklärt, 2 Bilder pro Monat zu kaufen, um so finanzielle Schwierigkeiten überbrücken zu helfen. Auf die Dürftigkeit der Lebensumstände im Exil weist Beckmann mit **Les artistes und Gemüse** von 1943 hin - Göpel 1976, Nr. 626 -, das ihn selbst im Kreise einiger befreundeter Exilkünstler in Holland zeigt.

dem Betrachter in den harten, angespannten Gesichtszügen vor Augen und fordert ihn auf, sich dem zu stellen. Relative Verunsicherung erzeugt Beckmann in dieser Selbstdarstellung durch das nicht ganz greifbare Changieren zwischen Distanz und Annäherung, zwischen Gefühlsregung und kühler Verslossenheit, zwischen transitorischer Momentaneität und Erstarrung. Verstärkt wird die fast aggressiv wirkende Kälte des Ausdrucks dadurch, daß bis auf einen schmalen Rand entlang der rechten Kontur des Kopfes und einen Lichtreflex am Nasenrücken das Gesicht völlig verschattet ist. Der Effekt entsteht, weil sich die Lichtquelle in Beckmanns Rücken befindet.

Von großer Signifikanz ist die Passage aus Beckmanns Londoner Rede von 1938 mit Erläuterungen zu den Farben Schwarz und Weiß hinzuweisen: *"... ja schwarz und weiß, das sind die beiden Elemente, mit denen ich zu tun habe. Das Glück oder Unglück will es, daß ich nicht nur weiß, -nicht nur schwarz sehen kann. Eines allein wäre viel einfacher und eindeutiger. -Allerdings wäre es dann auch nicht existent. Aber trotzdem ist es doch der Traum vieler -nur das Weiße (nur das gegenständlich Schöne) oder nur das Schwarze (das Häßliche und Verneinende) sehen zu wollen. Ich kann nicht anders, als mich in beidem zu realisieren. Nur in beidem, schwarz und weiß, sehe ich wirklich Gott als eine Einheit, wie er es sich als großes ewig wechselndes Welttheater immer wieder neu gestaltet"*³⁵⁵.

Zurückkommend auf die vorherrschende Verschattung des Gesichtes im **Selbstporträt in Schwarz** überwiegen, der Beckmannschen Farbsymbolik nach zu schließen, in dieser Zeit die dunklen, häßlichen, negativen Seiten, das Verneinende in seinem Leben.

Daß die Jahre des Amsterdamer Exils für ihn, wie anhand der besprochenen Selbstbildnisse gezeigt wurde, eine schwierige Zeit waren, bestätigen auch seine Reaktionen im nachhinein; im Tagebuch vom 30. August 1945

³⁵⁵ Rede *Über meine Malerei*, gehalten anlässlich der *Twentieth Century German Art* in London am 21. 6. 1938 (wiedergegeben bei M.Q. Beckmann 1983, S. 189-198 oder in: M.B. Die Realität der Träume in den Bildern, Schriften und Gespräche 1911-1950, hrsg. von R. Pillep, München 1990, S. 48-55). Zur schwarz/ weiß Symbolik vgl. auch Stellen im Tagebuch zum 15. Nov. 1945: *"Man weiß nicht mehr was man glauben soll. Schwarz ist weiß und weiß ist schwarz. -Wie es Euch beliebt - leer ist schön und schön ist voll, alles zerrinnt und ist nicht einmal toll"* u. zum 31. Dez. 1946: *"Also '46 ist erledigt und es ist nicht abzuleugnen, daß die*

konstatiert er: *"Nein, es ist nicht schön, immer abhängig, immer zitternd um Existenz und Daseinsberechtigung, großenwahnsinnige Dinge vollbringen zu müssen. Besser wäre -ja was ist das andere (Welches) schöner?"* Und 1946 eine Eintragung ins Notizbuch: *"Novo Centissimo. 10. Januar '46 erhielt Ausfuhrvergunning für Exposition in N.Y.. Damit fängt die Welt wieder für mich an, so sie im Spätherbst '32 in Frankfurt/ M. aufhörte. 14 Jahre exilé et condamné, nun wieder frei - sehen wir was weiter kommt"*³⁵⁶.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs lehnt Beckmann Berufungen nach München, Darmstadt und Berlin ab. Der Rückkehr nach Deutschland zieht er 1947, wie schon 1938/ 39 geplant, den Aufenthalt in den USA vor, wo er an der Washington University Art School in St. Louis und später an der Art School des Brooklyn Museum New York ein Lehramt wahrnehmen kann.

Die letzten drei amerikanischen Jahre vor seinem Tod 1950 sind, sowohl was Anerkennung und öffentliche Präsenz seiner Werke in den USA, als auch seine europäische Wertschätzung anbelangt, zu den erfolgreichsten in der Karriere des Künstlers zu zählen. Damit ist Beckmann einer der wenigen exilierten, figürlich arbeitenden Künstler, denen nach NS-Regime und Zweitem Weltkrieg, allerdings weit ab von Deutschland, der Wiedereinstieg in das Kulturleben problemlos und vorteilhaft gelingt.

3.1.2 George Grosz

Wie bereits anhand des Beispiels Max Beckmann zu beobachten war, gelingt es auch George Grosz, trotz des bitteren Entschlusses *"alles hinter mir zu lassen und zu vergessen, wer und was ich gewesen war - mit einem Wort, ein neues amerikanisches Leben zu beginnen"* nicht, sich im Exil von der deutschen Vergangenheit vollständig zu lösen³⁵⁷. Trotz der rein äußerlich gegebenen großen Entfernung führen eine unterschwellig empfundene Bedrohung und die unausgesetzte Auseinandersetzung mit den Aktionen der Nazis zu krisenhaft-existentialen Beeinträchtigungen im Leben und Schaffen von Grosz.

Kugel sich etwas von schwarz nach weiß gedreht hat. Thank you '46!" (E. Göpel, M.B. Tagebücher, 1955, S. 130 u. 174).

³⁵⁶ E. Göpel wie oben, S. 120 u. Abb. der Seite mit dem Eintrag vom 10. 1. 1946 zwischen S. 112/ 113.

³⁵⁷ Zit. nach Grosz' Autobiographie ²1983, v S. 232.

Die Unfähigkeit, sich von Deutschland lösen zu können, ist im Falle von Grosz um so überraschender, als der Künstler seit der provokativ gemeinten Anglisierung des Namens 1916 - Georg Groß wird zu George Grosz - als amerikanophil galt und in der *Dada*-Phase durch sein dandyhaftes Auftreten mit Vorlieben für Boxsport, Jazzmusik, Pfeife und Knickerbocker das amerikanische Image pflegte. Ein Leben in dem Land, dessen System er den maroden deutschen Verhältnissen als Positivbeispiel entgegengehalten und dem er sich in der Lebensart schon zugehörig gefühlt hatte, hätte also für Grosz eine leicht zu meisternde Erfahrung gewesen sein müssen. Doch stellten sich auch für ihn das andere kulturelle und soziale Umfeld, das Fehlen der einstigen politischen und gesellschaftlichen Gegner, die dem künstlerischen Schaffen als Triebfeder gedient hatten, als zu starke Hemmnisse für einen konfliktfreien Neubeginn heraus³⁵⁸.

In bissigen Satiren über Großbürgertum und Kriegsgewinnler der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, in entlarvenden, überzeichneten Darstellungen des gesellschaftlichen Establishments und der Spießbürgermentalität der Weimarer Republik gestaltete Grosz kritisch und scharfsinnig die deutschen Verhältnisse. Insbesondere die rechtskonservativen Kräfte, die Kriegervereine und Altherren-Bünde begriff er als Steigbügelhalter Hitlers und macht auf die Gefährlichkeit der politischen Entwicklung Deutschlands aufmerksam.

Neben pointiert scharfen Persiflagen gegen Hitler und Kumpane wie etwa **Der Agitator** von 1928, versucht Grosz im **Selbstbildnis als Warner** [Abb. 73] schon 1927 mit ernst-besorgtem Gesichtsausdruck und mahnend erhobenem Zeigefinger vor einem Reinfallen auf die leeren, falschen NS-Parolen zu bewahren³⁵⁹. Die Wahrhaftigkeit des Anliegens spiegelt sich im klaren, reduzierten Bildaufbau und in der wirklichkeitsgetreuen Raumerfassung, die in

³⁵⁸ Ganz allgemein sieht Peters 1998, S. 29 den Amerikanismus als prägendes Moment der Weimarer Epoche; zu der Amerikanophilie von Grosz P.-K. Schuster, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 22 u. ebd. die Aufsätze von Cilleßen, S. 263ff. u. B. Möckel S. 283ff.

³⁵⁹ **Der Agitator**, Öl auf Leinwand, 108 x 81 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam; M. Flavell 1988, Abb. 16 u. dazu S. 63; das Gesicht des **Agitators** ist eine generalisierte Karikatur, doch geben Maleimer u. Anstreichpinsel die Verbindung zu Hitler, der wegen seiner gescheiterten künstlerischen Laufbahn auch geringschätzig-spöttisch 'der Anstreicher' genannt wurde.

Selbst als Warner, 1927, Öl auf Leinwand, 98 x 79 cm, Galerie Nierendorf, Berlin.

In gleicher mahnender Absicht stellen sich Barthel Gilles, ca. 1929 im **Selbstbildnis mit Gasmasken** u. Heinrich Schultze, 1930 im **Selbstbildnis mit mahnendem Zeigefinger** dar; Abb. in: Heusinger v. Waldegg 1976, Nr. 53 u. 55.

deutlichem Gegensatz zu den räumlich chaotisch angeordneten satirischen Arbeiten mit einer schrill überzeichneten Menschendarstellung steht.

Wie schon Dix zeigt sich auch Grosz beim Aussprechen der an die Gesellschaft gerichteten Mahnung im Arbeitskittel und betont so seine Funktion als gesellschaftskritischer Künstler, die ihn zu dieser Einsicht hat gelangen lassen. Beim Vergleich mit Dix fällt die Ähnlichkeit der Intentionen von Grosz' **Selbstbildnis als Warner** und den **Selbstdarstellungen** von Dix und Beckmann mit Glaskugel [Abb. 1 und Abb. 66] auf. Zwar fehlt bei Grosz das an einen Hellseher erinnernde Utensil der Kristallkugel, dafür trägt er eine bei ihm sonst kaum gesehene Brille³⁶⁰. Sicher darf dieses optische Hilfsmittel ebenfalls als Zeichen betonter Scharfsichtigkeit gedeutet werden. Grosz' Selbstverständnis als moralische Instanz ist durch die Selbstdarstellung als 'Maler mit erhobenem Zeigefinger' pointiert herausgestellt³⁶¹.

Daß Grosz dem direkten NS-Zugriff, der sich ab 1931 in zunehmender Hetze und anonymen Drohungen gegen einen der führenden 'Kulturbolschewisten' ankündigte, doch entging, verdankt er zeitlich knapp verlaufenen Zufällen³⁶².

Während im Sommer 1932 die Kräfte um Hugenberg, von Papen und Hitler die Machtübernahme vorbereiten, weilt Grosz auf Einladung der *Art Students League* in den USA. Noch im Sommer 1931 hatte ihn ein längerfristiges amerikanisches Lehrangebot nicht gereizt. *"Eine gottverdammte Zeit! Aber man hat sich dem Test zu unterwerfen, der uns auferlegt ist. Eigentlich sehne ich mich gar nicht fort. Schon garnicht nach 'bequemeren' Ländern mit gebratenen Tauben und so ..."* äußerte er 1931 an Bob Bell und im gleichen Jahr betonte er gegenüber Mark DuMont: *"Hier mittendrin in dem Mist muß*

³⁶⁰ Nur noch eine frühe Kohlezeichnung von 1916 zeigt G. auch mit Brille, s. Abb. X. 27, S. 392 in: G.G. Berlin-New York, 1994.

³⁶¹ Vgl. auch O. Peters 1998, S. 83.

³⁶² Schon anlässlich des Gotteslästerungsprozesses (vom Dezember 1922 - Januar 1923) hatte die völkisch-rechts gerichtete Presse antisemitische Anwürfe gegen G. erhoben, *"Grosz ist Rassejude"* heißt es beisp. abfällig in einem Artikel der *Deutschen Zeitung* vom 19. 2. 1924! (dazu W. Hütt, Hintergrund, 1990, S. 227 u. 59f.). In einem Interview von 1954 berichtete G., daß man ihm regelrecht gedroht habe, indem man z. B. eine Eisenröhre vor sein Atelier legte mit einem Zettel darin 'Das ist für dich du alte Judensau, wenn du so weitermachst' (L. Fischer 1976, S. 104 sowie M. Flavell 1988, S. 64 u. R. Jentsch, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 547ff.).

man leben, wenn man kritisieren und helfen will, aber nicht da so irgendwo in einer schönen idyllischen Sommerfrische ..."³⁶³.

Trotz der Vorbehalte und dem offensichtlich nach wie vor vorhandenen Bedürfnis, vor Ort etwas ändern zu wollen, zieht Grosz in Kenntnis der alarmierenden politischen Entwicklungen in Deutschland die wegen des Lehrangebotes günstige Möglichkeit zum Weggang in die USA vor.

Am 12. Januar 1933, achtzehn Tage vor Hitlers Machtergreifung, verlassen George und Eva Grosz Deutschland in Richtung New York.

Obwohl der Weggang nach Amerika nicht leicht fiel, überwiegt bei der dortigen Ankunft das Gefühl, Schlimmerem gerade noch entkommen zu sein.

Die Stimmung kurz nach der Ankunft in Amerika überträgt Grosz auf ein **aquarelliertes Selbstbildnis von Anfang 1933** [Abb. 74]³⁶⁴. Mit schweren Koffern steigt ein Mann in Hut und Anzug, entlang der von rechts unten nach links oben führenden Diagonale durch die Komposition. In dem streng im Profil gegebenen Antlitz können - zumal mit dem Thema des Aquarells deutlich die persönliche Situation reflektiert wird - generalisiert die Groszschen Gesichtszüge gesehen werden. Die dynamische, gespannte, vorwärtsgerichtete Haltung sowie der weitausgreifende Schritt verdeutlichen Hast und Eile. Die Schräge, die erklimmen wird, führt aus brennenden, einstürzenden Häusern rechts, in Richtung hoher Wolkenkratzer links. Das marode, auf einen erneuten Krieg zusteuernde Deutschland kann der Künstler gerade noch hinter sich lassen, um in eine zumindest rein äußerlich intakte Welt zu entkommen.

"Am 12. Januar bestiegen wir in Bremerhaven den Norddeutschen-Lloyd-Dampfer 'Stuttgart'; am 23. kamen wir in New York an Am 30. Januar wurde Hitler Reichskanzler in Deutschland Bald darauf kamen Briefe, aus denen ich erfuhr, daß man in meiner leeren Berliner Wohnung nach mir

³⁶³ An B. Bell am 17. 9. 1931 (H. Knust 1979, S.128f.) u. Brief an M.Neven DuMont vom 17.7.1931(G.G., Teurer Makkaroni, 1992, S. 172). In gleicher Weise äußerte sich Grosz in dem Artikel *Unter anderem ein Wort für die deutsche Tradition* vom März 1931: "... sicher leben wir in einer Übergangszeit... Wie dem auch sei, ich halte Deutschland jetzt für das interessanteste und rätselhafteste Land in Europa", in: Das Kunstblatt 15, Heft 3 (1931), S. 79ff.

³⁶⁴ Aquarell, 48 x 63, 5 cm, De Cordova Museum, Lincoln/ Mass.; dazu H. Hess 1985, S. 179 u. M. Flavell 1988, S. 195.

gesucht hatte, desgleichen in meinem Atelier. Daß ich da lebend davongekommen wäre, darf ich wohl bezweifeln"³⁶⁵.

Grosz' Freunde Carl von Ossietzky und Alfred Kerr werden kurz nach der Machtübernahme ihrer Pässe beraubt. Wieland Herzfelde taucht in den Untergrund ab und kann wie sein Bruder John Heartfield nach Prag entkommen. Aus einer nach dem Reichstagsbrand zusammengestellten Liste von 553 Regimegegnern wird Grosz schon zehn Tage nach dem Ereignis am 8. März ausgebürgert, bei den anderen läßt man sich bis Ende August und später Zeit. Noch im Juni 1939 rangiert Grosz auf der *'Liste zur Erfassung führender Männer der Systemzeit'* unter dem aktuellen Vermerk: *"Nach 1933: Emigrierte nach Amerika, ist einer der übelsten Vertreter der entarteten Kunst, betätigt sich im deutschfeindlichen Sinne. Ist heute Professor an der I. New Yorker Kunstschule. Wurde am 8. 3. 1933 ausgebürgert"*³⁶⁶. Weiterhin wird Grosz im Jahr 1933 zum Juden erklärt, das Berliner Haus seiner Frau geht in den Besitz der SS über. Grosz' Arbeiten sind auf nahezu allen frühen Feme-Ausstellungen präsent. Insgesamt werden 285 Werke von ihm beschlagnahmt und zweiundzwanzig davon in der *Entarteten Kunst* 1937 in München gezeigt³⁶⁷. Die Aufzählung der trotz Abwesenheit gegen Grosz geführten Feme-Aktionen demonstriert hinlänglich, welcher Gefährdung der Künstler durch die NS-Herrschaft in Deutschland ausgesetzt gewesen wäre.

Die Exilzeit in Amerika wird für Grosz überwiegend zu einem quälenden Mißerfolg, den er durch wachsenden Alkoholkonsum zu bewältigen sucht³⁶⁸. In existentieller Weise ringt er mit seiner künstlerischen Arbeit, die er

³⁶⁵ Autobiographie ²1983, S. 230f. S. auch Brief vom 1. 5. 1933 an M.N. DuMont: *"Kiek ma ... ick bin ja nu eejentlich ohne et zu woll'n ooch so'n Réfusché...die Hitlerbrida haam ja'n Piek uff mia...und hätt'n ma den Aasch nich ze knapp vasohlt"* (G.G., Teurer Makkaroni, 1992, S. 189) oder Brief vom 19. 8. 1949 an Henri Falk: *"...Es war ein schieres Glück für mich, daß ich Deutschland noch kurz vor Toresschluß verließ - wer weiß, ob ich die Demütigungen und Quälereien, die mir geblüht hätten, hätte überleben können..."* (H. Knust 1979, S. 437).

³⁶⁶ Vgl. dazu R. Jentsch, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 547ff.

³⁶⁷ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 136, 146, 165, 170, 176, 178, 179, 180.

³⁶⁸ Wertung der USA-Zeit als Mißerfolg s. Brief an R. u. A. Jacobi vom 8. 1. 1943: *"...ich bin ja auch kein so besonderer Erfolg. Sieben Jahre vertan mit dem Unterrichten von Zeitstehlern und Dilettanten, alten weißhaarigen Damen und Debütantinnen mit mink coats und eigenem Chauffeur. Hie und da was verkauft - gerade so decent living gemacht, wie man hier sagt - aber mehr auch nicht. Wie viele Schläge in's Wasser! Als der eigentliche 'Zeichner' ein kompletter Mißerfolg..."* (H. Knust 1979, S. 312).

1954 kann Grosz mit einer Retrospektive im Whitney Museum New York und der Aufnahme in die American Academy of Arts and Letters relative Anerkennung in den USA verzeichnen.

deprimiert und desillusioniert, angesichts des mit Hitlers Machtübernahme in seinen Augen offenbaren Mißerfolges, in der bisherigen satirischen Form sich nicht mehr weiterzuleisten in der Lage sieht: *"Ich hatte die erste Runde verloren, boxerisch gesprochen. Ich merkte, daß auf meine Arbeiten einfach nicht gehört wurde. Meine Warnung war sozusagen eine Warnung in den Wind gewesen"*³⁶⁹.

Dennoch versucht er sich weiter kritisch mit den Weltgeschehnissen auseinanderzusetzen, nur jetzt in anderer künstlerischer Form. Als illusionsloser *"Katzenjammerprophet"*, der an eine besserungsfähige Menschheit nicht mehr glauben mag, ergibt das Bemühen, mittels entlarvender Satire warnend wachzurütteln, keinen Sinn mehr³⁷⁰.

Da die europäischen Ereignisse, die NS-Herrschaft in Deutschland ihn jedoch nicht unberührt lassen und er sich trotz örtlichen Abstandes von einer Beschäftigung damit nicht freimachen kann, findet er eine neue Form, seine Beunruhigungen und Ängste zu verarbeiten. In ähnlicher Weise wie das bei Dix beobachtet worden war, wechselt Grosz von der bissigen Bildsprache der Weimarer Jahre zu einer stilistischen Orientierung an altmeisterlichen Ausdrucksformen. Die kritisch-entlarvende Satire weicht dem bloßen Versuch, die als äußerst bedrohlich empfundenen politischen Entwicklungen in mittelalterlichen, apokalyptischen Visionen aus dem eigenen Inneren zu bannen und für die Nachwelt zu dokumentieren³⁷¹.

Dabei offenbaren besonders die Selbstbildnisse aus der amerikanischen Zeit, wie tief verwurzelt Grosz mit den deutschen Verhältnissen ist.

Fast alle 'amerikanischen' Selbstbildnisse zeigen einen deprimierten, niedergeschlagenen, erschütterten Grosz, der einhergehend mit der rein äußerlichen Wiedergabe des momentanen Erscheinungsbildes, in der jeweiligen Hintergrundgestaltung die Ängste, Visionen und

³⁶⁹ Äußerung im Interview von 1954 (zit. nach L. Fischer 1976, S. 107). Zum Amerika-Mißerfolg s. F. Nicolaus, Künstler unterm Hakenkreuz, in: ART 3 (März 1982), S. 96f. u. P.-K. Schuster, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 34.

³⁷⁰ Grosz über sich selbst im Brief an Herzfelde vom Juni 1933 (H. Knust 1979, S. 174); dazu ebd. S. 199 Brief an Herzfelde vom 30. 6. 1934: *"Früher sah ich noch einen Sinn in meiner Kunst, heute nicht mehr - oder doch nur den, daß ich sie hin und wieder ausübe (für mich ist's gemacht) man wird Visionen los - das ist alles"*.

³⁷¹ Vgl. Bildtitel dieser Jahre: 1934 - **Der letzte Tag/ Strafe / Die Bedrohung**, 1940 - **Gott des Krieges** etc.; zur Altmeister-Orientierung P.-K. Schuster, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 35.

Katastrophenahnungen, die sein Gemütsleben heimsuchen, künstlerisch zu verarbeiten und auszudrücken sucht.

Bereits in der Zeichnung **Shattered Dream** von 1935 [Abb. 75] sind die Hoffnungen auf einen sorgenfreien Neubeginn in Amerika brüchig geworden³⁷². Ein Vergleich mit dem besprochenen **Aquarell** von 1933 liegt wegen der Ähnlichkeit des Bildaufbaus nahe. Wieder sind die Schrägen von rechts unten nach links oben betont, und wieder befindet sich der Künstler in der linken Hälfte im Vordergrund der Komposition. Des weiteren kontrastieren im Hintergrund erneut die zwei Welten: Zerstörung in Deutschland links und demgegenüber die intakte, sonnenbeschienene Skyline von Manhattan rechts. Jegliche hoffnungsvolle Dynamik, die Grosz 1933 mit dem Neuanfang in Amerika verbunden haben mag, ist gewichen. Wie ein Gestrandeter lagert der Künstler mit aufgedunsenem Gesicht erschlaft an einem Felsen im Vordergrund. Bezeichnenderweise befinden sich die Visionen von Verfall und Zerstörung, denen er 1933 gerade noch entkommen war, nun auf seiner Seite und haben gleichsam auch körperlich von ihm Besitz ergriffen. Längst hat er, wie an Flasche und Glas in seinen Händen kenntlich wird, im Alkohol Zuflucht gesucht, um seinen dunklen Visionen über die Entwicklung in der Heimat zu entkommen³⁷³. Der Traum, in Amerika eine Art Utopia zu finden, ist in weite Ferne gerückt.

Auch ein Jahr später setzt sich Grosz im **Selbstbildnis vor der Leinwand** von 1936 [Abb. 76] mit Kriegs- und Zerstörungsahnungen auseinander³⁷⁴. Mit ernstem, entrückt wirkendem Blick hat sich Grosz, den Pinsel noch in der erhobenen Hand, gerade von der großen Leinwand hinter sich abgewandt - die Ränder der Leinwandbespannung werden rechts und oben angeschnitten. Das in Arbeit befindliche Werk zeigt, worum seine Gedanken kreisen: brennende und einstürzende Häuser, Ruinen, Rauch und Zerstörung.

³⁷² Aquarellierte Zeichnung, 1935, leider ohne weitere Angaben; dazu B. Möckel, in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 286. Weiteres Anzeichen dafür, daß G. nicht mehr vordringlich mit dem Neubeginn in den USA beschäftigt ist, ist das Versiegen der Arbeit mit Skizzenbüchern ab 1935 u. endgültiger Stop 1936, dazu P. Nisbet, *The Sketchbooks of George Grosz*, Cambridge/ Mass. 1993, S. 87.

³⁷³ Zu Grosz' Beschäftigung mit seinen Alkoholproblemen vgl. auch **Myself in the Bar Room Mirror**, 1937, Abb. bei M. Flavell 1988, S. 200.

³⁷⁴ Öl auf Leinwand, 61 x 50, 7 cm, Estate G.G., Princeton. Zu den Zerstörungsahnungen beisp. Brief am 8. 3. 1934 an H. u. A. Fiedler: *"Es ist da eigenartig mit mir ... ich fühle wohl ziemlich stark diese allgemeinen Erschütterungen, die heute durch die Welt gehen ... ja, da gibt*

Im Selbstbildnis **Remembering** von 1937 [Abb. 77] sind die brennenden Häuser und Ruinen nicht mehr nur fern am Horizont heraufziehende Angstträume oder auf die Leinwand gebannte Visionen, sie sind zu einem Teil von Grosz' Realität geworden³⁷⁵. Ganz rechts in der Ecke, wo vor einem Mauerstück heller Rauch aufsteigt, verdeutlicht die schemenhaft auftauchende Silhouette von Hitlers Profil, - mit unverkennbarem Bärtchen und Tirolerhut - wem die Entwicklung auf einen zweiten Weltkrieg hin anzulasten ist.

Mit dem Titel *Remembering* dürfte dies Selbstbildnis zu deuten sein als Heraufbeschwörung von Angst, Armut, Zerstörung und Hoffnungslosigkeit im und nach dem Ersten Weltkrieg in einer Zeit, da viele Anzeichen auf einen neuen, großen Krieg hindeuten - zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an den analogen Gehalt von Dix' **Selbstbildnis mit der Kristallkugel** in Kontextualität zu der Arbeit an seinem Kriegstryptichon.

Auf die Probleme des Künstlers, seine Doppelrolle als Immigrant in den USA und Emigrant aus NS-Deutschland zu akzeptieren, deutet ein **gezeichnetes Selbstbildnis** aus dem gleichen Jahr 1937 [Abb. 78]³⁷⁶. Die Überschneidungen von Spiegelrahmen und Skizzenblöcken, in deren verwirrendem Spiel Realität und Reflexion kaum zu unterscheiden ist, stehen symbolisch für die sich überschneidenden Identitäten von Grosz.

In einer **Kohlezeichnung 1938** [Abb. 79], konzentriert sich Grosz ganz auf die Erforschung seines Selbst³⁷⁷. Jeglicher, sonst durch die charakteristischen Zerstörungsszenarien im Hintergrund schon rein äußerlich gegebene Hinweis auf die Gemütsverfassung fehlt hier. Statt dessen liegt der Gehalt der Arbeit, in der Oberkörper und rechte Hand des Künstlers durch zaghafte Andeutungen nur zu erahnen sind, ganz auf dem Ausdruck des Gesichts. Hier genügen wenige sicher gesetzte Kohlestriche und sparsam eingesetzte tiefschwarze oder gewischte Partien, um auf eindringliche Art und Weise die schmerzlichen Empfindungen eines innerlich gequälten, deprimierten Mannes auszudrücken.

es brennende Häuser, kämpfende, verklumpte Menschen, und auch platzende Granaten..." (H. Knust 1979, S. 191).

³⁷⁵ Öl auf Leinwand, 72, 4 x 92, 7 cm, Estate G.G., Princeton; dazu H. Hess 1985, S. 208ff., M. Flavell 1988, S. 194ff. u. in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 372f.

³⁷⁶ Kohle auf Papier, 63, 2 x 48 cm, Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, Washington; dazu im AK St. Barron (Hrsg.) 1997, S. 290.

³⁷⁷ 63, 3 x 47, 7 cm, Estate G.G., Princeton.

Es bliebe auf einige Arbeiten mit selbstbildnishaftem Charakter aus der amerikanischen Zeit von Grosz hinzuweisen. **The Wanderer** von 1943 [Abb. 80] enthüllt einen weiteren Aspekt des Groszschen Innenlebens³⁷⁸.

Stellvertretend für das Schicksal vieler Emigranten zeigt sich der Künstler als Wanderer zwischen den Welten - die Gesichtszüge des einsamen Wanderers weisen deutlich selbstbildnishaften Charakter auf und durch einen Vergleich mit der thematisch identischen Graphik **Even Mud has an End** aus der Mappe **Interregnum** von 1936 [Abb. 81] kann Grosz als Protagonist klar erkannt werden. Das brennende, zerstörte Deutschland im Hintergrund und ein unbekanntes Ziel voraus, visualisiert er sich als einsamen Heimatlosen, der versucht, seinen Weg trotz aller Widrigkeiten zu gehen³⁷⁹.

In Kenntnis dieser in Form von Gemälden ausgedrückten Selbstaussagen liegen die Gründe für das Scheitern des Groszschen Versuches, in Amerika ein neues Leben zu beginnen, auf der Hand. Grosz war zu tief mit den deutsch-europäischen Realitäten verhaftet, als daß ihn die dortigen Ereignisse hätten unberührt lassen können. Diesen Sachverhalt bestätigt ein abschließend zu zitierender Brief an Herzfelde vom 8. März 1935: *"Arbeite viel, habe auch mehrere 'politische' Blätter gemacht mit Hitlermans Konzentrationslagerszenen und so - maschierende SA ... Greuelszenen ... Notizen zur Zeit - das ist alles - kann das aber hier nicht ausstellen - will das auch gar nicht ... mir genügt es, wenn ich gewisse alpdruckhafte scheußliche Vorstellungen loswerde. Zeichnete ein Paar Szenen auf den Tod Mühsams [1934 im Konzentrationslager Oranienburg ermordet] schlechthin auf die*

³⁷⁸ Öl auf Leinwand, 76 x 101 cm, Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester; dazu in: G.G. Berlin - New York, 1994, S. 378. Bezüglich der Wanderer-Thematik äußerte sich G. 1940: *"Ich malte ein kleines Wanderer im Regen-Bild - war natürlich ich selbst. Einen Wanderer in der Sonne malte ich nicht. Der Widerhall der Explosionen und das Zerstörende ergreift mich oft fast körperlich"* (H. Knust 1979, S. 291). Weitere Arbeiten mit selbstbildnishaften Zügen etwa **The Muckraker**, 1937, Abb. 197 bei M. Flavell 1988.

Die Mappe **Interregnum**, eine Folge von 60 antifaschistischen Lithographien, wurde 1936 ediert und war ein großer Mißerfolg. Von geplanten 300 Exemplaren konnten nur 10 verkauft werden. **Even Mud has an End**, 21, 3 x 25, 9 cm ist Blatt 4 der Folge.

³⁷⁹Zu diesem Thema zit. G. in Briefen an Ulrich Becher vom 6. 2. 1945 u. 23. 9. 1947 (H. Knust 1979, S. 343 u. 400):

Aus der Heimat, hinter den Blitzen rot,
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot
Es kennt mich dort keiner mehr.

(Eichendorff)

Die Krähen schrein
Und ziehen schwirren
Flugs zur Stadt
Bald wird es schnein
Weh dem, der keine .
Heimat hat

(Nietzsche)

immer und ewig mißhandelte menschliche Kreatur ... Die Blätter behalten auch so Ihren Wert - Goyas Zeichnungen sind ja heute genauso aktuell wie damals: prügeln, schießen, erstechen, hauen, Kopf abschlagen - das bleibt sich ewig gleich - mal mit der Devise, mal mit jener..."³⁸⁰.

1959 entschließt sich der lange zögerlich gewesene Grosz, den man 1958 ehrenvoll wieder zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannte - ohne jedoch sein künstlerisches Werk seit 1933 merkbar zur Kenntnis zu nehmen - zur endgültigen Rückkehr nach Deutschland; einen Monat später stirbt er im Hausflur seiner Berliner Wohnung.

3.1.3 Reinhold Nägele

Nachdem er Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre an einem Punkt angelangt war, an dem er auf größere Bekanntheit über württembergische Kunstkreise hinaus hoffen durfte - 1927 Ausstellung bei Wolfgang Gurlitt, 1932 in der Berliner Nationalgalerie vertreten -, wird die Entwicklung des Mitbegründers und zeitweiligen Vorsitzenden der Stuttgarter Sezession, Reinhold Nägele, durch die NS-Machtübernahme 1933 abrupt beschnitten³⁸¹. Auch wenn Bettina Feistel-Rohmeder in Nägeles Bildern *"die zugespitzte Weltanschauung dieser schwäbischen Sonderart"* entlarvt sieht³⁸², sind es wohl weniger die Darstellungsweise oder Themenbereiche seines Schaffens, als vielmehr die jüdische Abstammung seiner Ehefrau Alice aufgrund derer der 1884 im schwäbischen Murrhardt geborene Künstler in die NS Diffamierungsmaschinerie gerät.

Darauf hin deutet das Erscheinen seines Namens auf einer *"Liste der seit 1933 aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossenen Juden,*

³⁸⁰ S. H. Knust 1979, S. 213. Zur Mühsam-Thematik wären die brutalen Folterszenen **After the Questioning** (1935) und **That'll learn' em (A writer is he?)** (1935) anzuführen (dazu H. Hess 1985, S. 193). Zum Leidensweg des Schriftstellers Erich Mühsam von der Verhaftung durch die SA, einen Tag bevor er ins Exil in die Tschechei fliehen wollte, bis zur Ermordung vgl. H. van den Berg, Die Ermordung Erich Mühsams. Stellungnahmen und Diskussionen deutscher Emigranten 1934 bis 1935, in: Exilforschung, Bd. 12 (1994), S. 174 - 190.

³⁸¹ Zur Biographie Nägeles B. Reinhardt 1984, V. Tafel, in: Art 10 (1984), S. 84ff. sowie B. Reinhardt im AK Kunst der Neuen Sachlichkeit in Schwaben, 1992, S. 43-49 u. im AK Kunst im Exil in GB, 1986, S. 144/ 45.

³⁸² Feistel-Rohmeder, in: Das Bild (1934), S. 127.

jüdischen Mischlinge und mit Juden verheirateten“³⁸³. Auch die Begründung, mit der die RKK im Oktober 1937 die Verhängung von Ausstellungs- und Berufsverbot rechtfertigt, zielt allein in diese Richtung, hier heißt es: *”Reinhold Nägele ist unwürdig am Wiederaufbau der deutschen Kultur mitzuwirken, da seine Frau Alice, geb. Nördlinger, Jüdin ist*“³⁸⁴.

Nach der Machtergreifung verliert die als Ärztin tätige Alice Nägele die Anerkennung der Ortskrankenkassen und muß ihre Praxis aufgeben. Allein die Unterstützung eines treuen Freundeskreises, angeführt von Alfred Mörike, gewährleistet von da an durch Bildaufträge und regelmäßige finanzielle Zuwendung den Lebensunterhalt der fünfköpfigen Familie. Mit künstlerischer Arbeit, wenn auch weniger mit eigener schöpferischer Tätigkeit, da es sich ausschließlich um Auftragsarbeiten in eng gesteckten Grenzen handelt, ist Nägele auf diese Weise ausgelastet. Er leidet aber, wie briefliche Äußerungen erhellen, unter dem zunehmend antisemitischen Klima im NS Deutschland. So heißt es beispielsweise im November 1935: *”Nun war ich zwei Tage in Gmünd, eine illuminierte Denkmalsweihe studieren (für Fehrle)... Im halben August-September habe ich im Allgäu ... einige Bergbilder gemalt, die meinem Reutlinger Gast- und Auftraggeber gefielen. ... Im Oktober habe ich in Mülheim und in Freiburg zu malen gehabt - Sonst halten wir uns die Ohren zu ob des Getöses jeden Tag*“³⁸⁵.

Nur mit einer gewissen Zaghaftigkeit scheint sich der Künstler im **Selbstbildnis 1934** [Abb. 82] der Frage nach der momentanen Verfassung stellen zu können³⁸⁶. Mit seinem Brustbild füllt er nahezu den gesamten Bildraum aus, und dennoch ist von einer übermächtigen Präsenz nicht zu reden. Er hat sich als Person ganz zurückgenommen und ist um Unauffälligkeit bemüht. Dieses Bemühen drückt sich in der farblichen Angleichung des Dargestellten an die Hintergrundgestaltung aus. Dadurch scheint der Künstler mit der geliebten schwäbischen Landschaft zu verschmelzen. Auch er ist, wie es Dix so treffend für sich formulierte, im wahrsten Sinne des Wortes in die Landschaft emigriert. Obwohl ihm die Landschaftsmalerei während der NS Jahre durch Aufträge und Verkaufsmöglichkeiten zur finanziellen Basis wird,

³⁸³ Dazu Reinhardt 1984, S. 191.

³⁸⁴ Ebd., S. 28.

³⁸⁵ Brief vom November 1935 an Ackerknecht (zit. nach Reinhardt 1984, S. 191).

findet in der Selbstdarstellung kein Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit statt. Die fehlende Identifikation mit der Rolle des Künstlers deutet auf beginnende Selbstzweifel hin. In bisherige Selbstbildnisverhalten hatte sich Nägele zwar oft, aber in langen unregelmäßigen Abständen erfaßt. Ab 1934, also eng einhergehend mit dem Einsetzen der NS Diffamierungsmaßnahmen, ist eine quantitative Steigerung des Sujets innerhalb des Gesamtœuvres auszumachen. Die Aberkennung der künstlerischen Berufung durch den NS provoziert somit auch bei Nägele in verstärktem Maße die Identitätssuche und Überprüfung des eigenen Standpunkts im Selbstbildnis³⁸⁷.

Aufgrund des infolge der *Nürnberger Gesetze* ab 1935 immer unerträglicher werdenden antisemitischen Klimas reist Nägeles Ehefrau Anfang 1938 erstmals über England zu ihrem Vetter nach New York, um sich dort nach Existenzmöglichkeiten umzusehen. Eine Befragung der Galeristen Neumann/Nierendorf in Sachen künstlerischer Möglichkeiten wird jedoch abschlägig beantwortet und um als Ärztin in Amerika tätig sein zu können, müßte ein neues Staatsexamen abgelegt werden. So kehrt Alice Nägele zunächst wieder nach Deutschland zurück. Die drei Söhne können ab Mai 1939 in unterschiedlichen Schulen in England untergebracht werden. Das Ehepaar Nägele bereitet vom schwäbischen Murrhardt aus die endgültige Emigration vor: *”... das Heimweh meiner Frau nach den Kindern in der Ferne ist so groß, und schwer und die antisemitische Hetze, die immer größer wird, übersteigt ihre Kräfte, so daß wir alles daran setzen eine Lösung zu finden, eine Zwischenlösung - so schwer sie zu finden ist”*³⁸⁸.

Die Zwischenlösung liegt in der Ende August 1939 vollzogenen Emigration über Paris nach London - drei Tage später beginnt der Zweite Weltkrieg. Als *‘enemy aliens’* durchläuft das Ehepaar die Internierung in verschiedenen Lagern, zunächst Huyton bei Liverpool, dann Lingfield in Surrey. Noch während der Internierung beginnt Nägele, das Lagerleben in kleinen Kohle- und Bleistiftskizzen festzuhalten³⁸⁹. Nach drei Wochen erfolgt die Entlassung aus dem Lager, da die Weiteremigration nach New York bevorsteht. Während

³⁸⁶ Tempera auf Karton, 42, 5 x 37, 5 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

³⁸⁷ Allein im Jahr 1934 folgen 4 weitere Selbstbildnisse, vgl. im Werkverzeichnis bei Reinhardt 1984, S. 182ff.

³⁸⁸ Brief an Gerhard Göppinger vom Januar 1939 (zit. nach Reinhardt 1984, S. 193).

³⁸⁹ Abb.beisp. bei Reinhardt 1984, S. 31.

Alice als Nachkrankenschwester ein bescheidenes Einkommen sichert, beginnt der Künstler wieder mit der Malerei. Nach wie vor ist es mehr die Landschaft der Umgebung, die ihn zur Darstellung reizt, während er mit dem großstädtischen Motivrepertoire New Yorks wenig anfangen kann.

So erfolgt auch im ersten Selbstbildnis nach der Emigration, dem **Selbstporträt mit Zigarette** von 1940 [Abb. 83], der Verweis auf die Natur als beherrschendes Thema³⁹⁰. Wie schon 1934, gibt sich der Künstler farblich ganz mit der Landschaft in Einklang, wobei die Szenerie im Fensterausblick des Hintergrundes, die nichts spezifisch amerikanisches hat, genauso gut im Schwäbischen anzusiedeln wäre. Allein der Zusatz zu Signatur und Datum, *Wenlock, Epsom Downs*, verweist auf das Exilland. Von leicht erhöhtem Blickwinkel aus gesehen wirkt Nägele mit den schmalen, hängenden Schultern klein und schwächlich. Tief in Gedanken versunken, registriert er nicht, daß er sich mit dem brennenden Streichholz zum Anzünden der Zigarette bereits die Finger verbrennt, wie mit den orangeroten Akzenten an einigen Fingerkuppen angedeutet ist. Durch die Art und Weise wie Gesicht und Körper ganz im Schatten liegen, durch das fehlende Schmerzempfinden und den starren, dumpfen Blick erscheint der Künstler gegenüber 1934 weiter in sich zurückgezogen, von Zweifeln und Krisen gelähmt. Ein Hinweis auf das Künstlertum erfolgt nicht. Die Selbstdefinition über die schöpferische Tätigkeit scheint unmöglich.

Der weitere Werdegang Nägeles in den USA gibt diesem Mangel an Selbstvertrauen in die eigenen künstlerischen Fähigkeiten Ausdruck. Ab 1943 bis 1948 arbeitet der Maler, natürlich auch um den finanziellen Rückhalt der Familie zu sichern, als Angestellter der Firma Raymond in New York, Kunsthandlung und Verlag für Pochoir Reproduktionen, an akribisch genauen Kopien nach populären Vorlagen etwa von Dufy, Redon, Winslow Homer oder anderen. Die eigene schöpferische Tätigkeit gerät dadurch so weit in den Hintergrund, daß in den Jahren zwischen 1943 und 1946 insgesamt lediglich fünf neue eigene Arbeiten entstehen³⁹¹. Der Drang zur künstlerischen Weiterentwicklung und freien Verwirklichung von neuen Ideen erlahmte, wie anhand der Selbstbildnisse abzulesen war, bereits mit Beginn der NS

³⁹⁰ Tempera auf Karton, 18 x 15, 5 cm, Privatbesitz.

³⁹¹ Vgl. im Werkverz. bei Reinhardt 1984, S. 255.

Diffamierung, als Nägele zunehmend gezwungen war, im Sinne von Auftraggebern verkaufsorientiert Themen und künstlerische Form zu wählen. Durch die Einschränkungen des Exils konnte keine neue Kraft gefunden werden.

Nachdem er noch 1946 eine Professur für Grafik an der Stuttgarter Akademie sowie eine generelle Rückkehr nach Deutschland abgelehnt hat, unternimmt der Künstler 1952 eine erste Europareise und erhält bei dieser Gelegenheit durch das baden-württembergische Kultusministerium den Professorentitel verliehen. Inspiriert durch eine Retrospektive seines künstlerischen Schaffens zu seinem siebzigsten Geburtstag in Stuttgart, beginnt Nägele noch einmal zu experimentieren und es entstehen surrealistisch-phantastische Kompositionen, die oft als Hinterglasbilder ausgeführt werden³⁹². Nach dem Tod seiner Frau kehrt der Künstler 1963 mit neunundsiebzig Jahren nach Deutschland zurück und lebt bis zu seinem Tod 1972 in Murrhardt.

³⁹² Beispiele bei Reinhardt 1984, S. 206ff.

4. Jüdische Künstler in der äußeren Emigration

*"Wir sind viele (aber werden jedes Jahr weniger),
die sich an jene besondere Art, den Tod zu fürchten, erinnern.
Wenn wir hier schweigend sterben,
wie unsere Feinde sich das wünschen,
wenn wir nicht zurückkämen,
dann wüßte die Welt nicht, wozu der Mensch fähig war
und wozu er immer noch fähig ist.
Die Welt konnte sich selbst nicht,
sie wäre einer Wiederholung der nazistischen
oder irgendeiner anderen Barbarei noch ausgesetzt, als sie es jetzt ist."*

Primo Levi³⁹³

4.1 Auswahlkriterien

Die Erstellung eines eigenständigen Kapitels zu diesem Themenaspekt liegt zum einen begründet in der ungleich größeren psychischen und physischen Verfolgung, die jüdische Künstler unter der Hitlerdiktatur erlitten, zum anderen, darin, daß das Thema noch keine entsprechende Würdigung in kunsthistorischen Publikationen gefunden hat. Die mangelnde oder nur zögerliche Aufmerksamkeit, die jüdischen Künstlern zuteil wurde, erscheint wie eine Fortdauer des von den Nazis angestrebten Auslöschungsversuches, der es durch gründliche und kritische Recherche dieses Themenbereiches zu begegnen gilt.

Bei jüdischen Künstlern greift die NS-Verfolgung gleich in doppelter Weise: hinsichtlich der aus NS-Sicht feststellbaren künstlerischen Mängel (= stilistische Ausprägung oder gewählte Motive) und aufgrund rassistischer Kriterien (= jüdische Herkunft)³⁹⁴. Dabei hatten - abgesehen von Ausnahmen wie Jankel Adler - die deutsch-jüdischen Künstler ihre religiösen Traditionen nicht unbedingt gepflegt oder betont hervor gekehrt³⁹⁵.

³⁹³ Das Auschwitz-Opfer Primo Levi in einem Artikel für die *Unità*, kurz vor seinem ungeklärten Tod am 11. 4. 1987 (Selbstmord?).

³⁹⁴ Allein die unberechtigterweise erhobene Verdächtigung jüdischer Abstammung zu sein, hat beispielsweise für Max Pechstein oder auch für Klee und Barlach lang anhaltende Folgen.

³⁹⁵ Vgl. hierzu die radikal-provokante Position des 1936 von Wien nach London emigrierten Kunsthistorikers Ernst Gombrich, vertreten anlässlich eines in London gehaltenen Seminars

Das Bewußtwerden ihrer religiösen Herkunft entwickelten die Künstler oft erst aufgrund der NS-Verfolgung; deutlich zu beobachten ist eine solche Reaktionsweise bei Ludwig Meidner. Für einen beträchtlichen Teil der im künstlerischen Bereich tätigen Juden war vor dem NS-Eingreifen in Deutschland hinsichtlich kultureller Fragen Assimilation beziehungsweise Vernachlässigung oder gar Verdrängung des Judentums und seiner religiösen Bräuche die charakteristische Verhaltensweise. Oft empfanden die deutsch-jüdischen Künstler eine so tiefe Verbundenheit mit der deutschen Heimat und dem dortigen Geistes- und Kulturleben, daß die Entwicklungen unter dem NS-Regime für sie nur schwer begreifbar waren. Dies veranlaßte häufig dazu, den Entschluß zur Emigration hinauszuzögern oder ein Zufluchtsland in der Nähe der Heimat zu wählen. Bei zu langem Zögern oder zu großer Nähe zum NS-Einflußbereich bestand die Gefahr, von der Vernichtungsmaschinerie erfaßt zu werden.

Der Ermordung in Konzentrationslagern fielen zum Opfer: der Bildhauer und Maler Otto Freundlich, der Maler und Graphiker Julo Levin, Rudolf Levy, der Plastiker Moissej Kogan, das Künstlerpaar Felix Nussbaum und Felka Platek, die Malerinnen Alice Haarbarger, Maria Lemmé, Käthe Loewenthal, Klara Neuburger, die Kunststudentin Charlotte Salomon, die Dresdner Malerin und Graphikerin Hilde Seemann-Wechsler, der Maler und Architekt Heinrich Tischler, der Künstler und Karikaturist Walter Herzberg und viele andere mehr.

über *Jüdische Kultur Wiens*: "Of course I know of many very cultured Jews, but, briefly, I am of the opinion that the notion of Jewish Culture was, and is, an invention of Hitler and his fore-and after-runners" (zit. nach der FAZ vom 7. 5. 1997), Gombrichs Vortrag erscheint im ersten Heft der Reihe *Occasions*, hrsg. vom Österreichischen Kulturinstitut. In ähnlicher Weise äußerte sich die jüdische Künstlerin Else Meidner - Ehefrau von Ludwig Meidner - gegenüber Paul Hodin: *Es gibt keine jüdische Kunst und ich bin kein jüdischer Künstler. Geboren in Berlin und großgezogen an deutscher Kultur und Kunst, lasse ich nicht Hitler siegen und mich von ihm abstempeln*" (Josef Paul Hodin, Aus den Erinnerungen von Else Meidner, Darmstadt 1979, S. 47). Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch das Schreiben der Jüdischen Gemeinde zu Berlin an Hitler im März 1933: "Wir wiederholen in dieser Stunde das Bekenntnis unserer Zugehörigkeit zum deutschen Volke, an dessen Erneuerung und Aufstieg mitzuarbeiten unsere heiligste Pflicht, unser Recht und unser sehnlichster Wunsch ist", (zit. nach Peter Melcher, Weißensee - Ein Friedhof als Spiegelbild jüdischer Geschichte in Berlin, Berlin 1986, S. 73).

4.1.1 Max Liebermann

Max Liebermann, der im Rahmen sozio-kultureller Publikationen vielfach abgebildete 'Repräsentant des liberalen deutschen Bürgertums in der Kunst'³⁹⁶, ist der bis zum Zeitpunkt der NS-Machtergreifung wohl etablierteste und geachtetste Künstler jüdischer Herkunft in Deutschland. Seit 1920 hatte er die Präsidentschaft der Preußischen Akademie der Künste inne und erhielt noch 1932, als er nach zwölf Jahren aktiver Amtszeit nicht mehr kandidierte, das Ehrenpräsidium verliehen. Doch damit sind die Tage der ehrenvollen Anerkennung seines künstlerischen Werkes und seiner Verdienste für die deutsche Kultur gezählt. Verstärkt werden antisemitische Parolen gegen den im deutschen Kulturleben prominent vertretenen Liebermann laut. Wie etwa der spätere Direktor der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe Hans Adolf Bühler echauffiert man sich darüber, daß 'ein Jude die Kunst in Preußen verkörpere' und bezeichnet den Künstler im Rückblick auf die Weimarer Zeit als den 'größten Feind des deutschen Geistes'³⁹⁷.

Trotz seines hohen Alters versucht Liebermann, dem NS-Treiben aktiv zu begegnen und ist nach dem 'freiwilligen' Austritt von Kollwitz und Heinrich Mann aus der Preußischen Akademie bemüht, Verbündete für den Kampf gegen eine politische Gleichschaltung der Akademie zu gewinnen. Von diesem Vorhaben zeugt ein Brief Liebermanns vom Februar 1933 an den Zeichner Thomas Theodor Heine - es kommt in der Folgezeit aber keine organisierte Opposition zustande³⁹⁸. Vielmehr muß der Künstler miterleben, daß im April 1933 in ersten antisemitischen Hetzaktionen jüdische Geschäfte boykottiert, geplündert und öffentliche Einrichtungen 'gesäubert' werden. Von der Säuberungskampagne betroffen ist Liebermanns Schwiegersohn, der seine

³⁹⁶ So die Formulierung von P-K Schuster im AK Jahrhundertwende, 1997, S. 47.

³⁹⁷ Aufsatz Bühlers in der Zeitschrift *Das Bild* 1933 (zit. nach dem AK Liebermann, Jahrhundertwende, 1997, S. 72f.). Als Präsident der Sezession und damit 'Stammvater jeglicher Entartung in der Kunst' ist Liebermann an prominenter Stelle auf einer Foto-Collage zum Thema 'Juden in der Kunst' in Goebbels *Das erwachende Berlin*, München 1934 vertreten. Hetze gegen Liebermann bereits 1922 in Richard Guhrs Broschüre *Der Judenstil oder der Expressionismus* sowie in dem pseudo-wissenschaftlichen Machwerk *Sigilla Veri*: Lexikon der Juden, -Genossen und -Gegner aller Zeiten und Zonen, Bd. 3, Erfurt 1929, 1137ff. Eintrag zum "Kunstjuden" Liebermann: "Er erscheint vielen als Schädling am deutschen Wesen und deutscher Kunst, einer der Totenvögel des Germanentums, Internationaler und Diener des Talmuds."

³⁹⁸ Brief an Heine, abgedruckt bei Schmalhausen 1994, S. 46.

Professur an der philosophischen Fakultät in Frankfurt am Main verliert³⁹⁹. Kurz darauf setzt der Maler mit einem knapp gehaltenen Schreiben vom 7. Mai 1933 die Preußische Akademie der Künste von seinem Austritt in Kenntnis⁴⁰⁰. Zur Erklärung seines Handelns veröffentlicht er vier Tage später in der jüdischen *Central-Vereins-Zeitung*: *„Ich habe während meines langen Lebens mit all meinen Kräften der deutschen Kultur zu dienen gesucht. Nach meiner Überzeugung hat Kunst weder mit Politik noch mit Abstammung etwas zu tun, ich kann daher der Preußischen Akademie der Künste, deren ordentliches Mitglied ich seit mehr als dreißig Jahren gewesen bin, nicht länger angehören, da dieser mein Standpunkt keine Geltung mehr hat. Zugleich habe ich das Ehrenpräsidium der Akademie niedergelegt“*⁴⁰¹. Für dieses Bekenntnis erhält Liebermann neben höhnischen Kommentaren im Sinne der neuen Machthaber auch Stimmen des Bedauerns, persönlich, etwa durch ein Schreiben Gerhart Hauptmanns und öffentlich durch einen Brief Kokoschkas, der in der *Frankfurter Zeitung* vom 8. Juni abgedruckt wird⁴⁰². Freunde des Künstlers raten der Familie zur Emigration, doch Liebermann fühlt sich zu alt. Daß er die Lage gleichwohl klar und kritisch beurteilt, dokumentieren briefliche Äußerungen beispielsweise gegenüber dem Kunsthistoriker Franz Landsberger, dem er bezogen auf das derzeitige Verhalten der Juden schreibt: *„... Heute müssen wir uns um so größerer Nüchternheit befleißigen, indem wir ruhig unsrem Handwerk nachgehn und entsagen, besonders dem Assimilations-Traume“*⁴⁰³. Die tiefe Desillusion des Künstlers über die Situation der deutschen Juden erhellt ein signifikanter Brief an Carl Sachs: *„Aus dem schönen Traum der Assimilation sind wir leider, leider! nur zu jäh aufgewacht. Für die jüdische Jugend sehe ich keine Rettung als die Auswanderung nach*

³⁹⁹ Dazu ders., 1994, S. 51f.

⁴⁰⁰ Wortlaut des Schreibens: *„Ich ersuche Sie, von nachstehender Erklärung der zuständigen Stelle Mitteilung zu machen. Hiermit lege ich das Ehrenpräsidium der preußischen Akademie der Künste nieder und erkläre meinen Austritt als Senator sowie ordentliches Mitglied der Akademie“* (Abdruck bei Brenner 1972, S. 69, Dokument 52).

⁴⁰¹ Die Erklärung wurde von mehreren deutschen Zeitungen veröffentlicht u. a. von der *Vossischen Zeitung* am 9. 5. 1933 (Abdruck bei Brenner 1971, S. 69, Dokument 53).

⁴⁰² Der Brief von Hauptmann abgedruckt bei Schmalhausen 1994, S. 55; Kokoschkas offener Brief in: O. Kokoschka, *Die Briefe II: 1910 - 1934*, Düsseldorf 1985, S. 260.

⁴⁰³ Brief an Landsberger vom 12. 1. 1934 (hier zit. nach Schmalhausen 1994, S. 66). Landsberger hatte noch im Januar 1934 den Artikel *Besuch bei Max Liebermann* in der *Jüdischen Rundschau* veröffentlicht.

Palästina, wo sie als freie Menschen aufwachsen kann und den Gefahren des Emigrantentums entgeht."⁴⁰⁴

Die Äußerungen Liebermanns bestätigen, was in der Einleitung zu diesem Kapitel formuliert worden war, daß die deutschen Juden ihre Wurzeln und religiösen Bräuche vernachlässigt und sich in erster Linie der deutschen Kultur zugehörig gefühlt hatten.

Jetzt herausgefordert durch die antisemitischen Kampagnen des NS behandelt der Künstler 1934 in bewußter Bezugnahme auf die politische Entwicklung mit der **Heimkehr des Tobias** erstmals in einem repräsentativen Ölgemälde ein alttestamentarisches Sujet⁴⁰⁵. Anders als in seinem früheren Schaffen sind Zeitereignisse und eigenes Erleben in Liebermanns Spätwerk der 30er Jahre eng miteinander verwoben. Insbesondere aber ist die veränderte Lebenssituation des Künstlers abzulesen an seinen letzten Selbstbildnissen. Liebermann hat sich über dreißig Jahre hinweg in relativ regelmäßiger Folge im Selbstbildnis dargestellt. Trotz dieser langen Zeitspanne erhält man nicht, wie etwa bei Beckmann oder Dix, den Eindruck den Künstler via Selbstbildnissen ein Stück auf seinem Lebensweg, über Höhen und Tiefen begleiten zu können. Liebermann erscheint im psychischen Ausdruck sich selbst gegenüber stets eher zurückgenommen. Er gibt sich ausnahmslos ruhig, sorgfältig prüfend, in repräsentativer Art und Weise wieder und erzeugt so eine gewisse Distanz zu seinen Mitmenschen beziehungsweise zu dem Betrachter seiner Selbstporträts. Da dieser charakteristische Ausdruck, der wohl seinem Wesen aufs tiefste entsprochen hat, sich über die Jahre hinweg ähnlich bleibt, entsteht hier keine visuelle Selbstbiographie wie etwa bei den Zeitgenossen Corinth oder Beckmann.

Allein die letzten Selbstbildnisse Liebermanns brechen mit dieser Tradition. Schon das **Selbstbildnis von 1933** richtet sich nicht mehr in erster Linie repräsentativ nach außen, sondern beinhaltet psychologisierende Aspekte⁴⁰⁶. Insbesondere aber im **Selbstbildnis mit Hut, Pinseln und Palette von 1934**

⁴⁰⁴ Zit. nach FAZ-Artikel vom 7. 5. 1997 zur derzeitigen Ausstellung im Berliner *Centrum Judaicum*.

⁴⁰⁵ Jüdische Lebenswelt hatte Liebermann vor der Jahrhundertwende mit Szenen aus dem Amsterdamer Ghetto tangiert, dies ist aber primär auf sein großes Interesse an Rembrandt und den Niederländern des 17. Jahrhunderts zurückzuführen.

[Abb. 84] handelt es sich um eine privatere Form der Selbstdarstellung und monologischen Selbstreflexion als bisher bei Liebermann festzustellen⁴⁰⁷. Zwar ist das letzte Eigenporträt in hellen, pastelligen Tönen mit starker weiß Beimischung gehalten, doch eine freundliche, angenehme Stimmung wird nicht erzeugt. Das Graubraun des Hintergrundes wirkt in Verbindung mit Gelb und Grün-Beimischungen fahl und krank. Mehr als sonst läßt Liebermann in seinem Antlitz Gefühlsandeutungen aufblitzen. Die einst wachen, lebendigen Augen, die oft einen imaginären Betrachter fixierten, sind traurig und nachdenklich ins Leere gerichtet. Ihr Blick scheint getrübt, Pupille und Iris sind nicht zu unterscheiden und es fehlen die aufgesetzten Glanzlichter. Schwer und müde sind die Augenlider halb gesenkt. Durch verwischte und mit ganzer Pinselbreite großflächig aufgetragene Partien wirken Liebermanns Gesichtszüge müde und abgespannt. Trotzdem er sich beim Arbeiten vor der Leinwand befindet, strahlt der Künstler keinerlei Aktivität oder Lebenskraft aus. Zwar scheint die Arbeit seinem Dasein einen letzten Sinn zu geben, Stärke und Zuversicht kann er daraus aber wohl nicht mehr schöpfen. So spricht aus diesem letzten Selbstbildnis, das einen desillusionierten, verbitterten und müde gewordenen alten Mann zeigt, die Lebenswirklichkeit der unwürdigen letzten Jahre des Künstlers.

Die am Selbstbildnis deutlich ablesbare Resignation der späten Lebensjahre bestätigen Berichte von Freunden und Zeitzeugen, die den Künstler zwischen 1934 und vor seinem Tod 1935 noch einmal besucht haben. So berichtet Walter von Molo über den letzten Besuch bei Liebermann: *„Das war eine traurige Zusammenkunft. Jeder war bemüht, sich möglichst unbeschwert zu geben. Gemeinsam sahen wir über die lange Straße der Linden, in der Masten aufgestellt wurden mit den großen Fahnen des neuen Reiches. Es zog wieder irgendein politischer Gast ein. Mit hagerem, verfärbtem und ausgezehrttem Gesicht beobachtete Liebermann, wie alles geschmückt wurde. Auf einmal nahm er mich beim Arm ... und sagte: 'Molo, det jeht schlecht aus! Alles, wat mit einer Lüge anjefangen hat, jeht schlecht aus, det weeß ick von mir.' Es war*

⁴⁰⁶ Öl auf Leinwand, 76 x 54, 8 cm, Privatbesitz (Geschenk zur Eröffnung des Berliner Jüdischen Museums), Abb. S. 259, AK Nr. 55 in Was vom Leben übrig bleibt..., 1997; vgl. zu den letzten Selbstporträts des Künstlers C. Schütz, in: ebd., S. 77 sowie G. Busch 1986, S. 111.

⁴⁰⁷ Öl auf Leinwand, 92,1 x 73, 3 cm, Tate Gallery London.

erschütternd"⁴⁰⁸. Äußerungen gegenüber Peter Edel offenbaren Liebermanns tiefe Verbitterung über die politische Entwicklung: " ... Wissen Sie, ich habe das alles nicht so ernst genommen, so wie unsereiner aufgewachsen ist, wie hätt' ich denn. Hab jejlaut, wenn ich so früher mit Jule Elias oder Paule Nathan über die Judenfrage gequatscht habe, die nehmen das alles viel zu wichtig. Für mich gab's da nischt zu holen. Aber heute, wissen Sie, Edel, ist mir mies vor mir selber. Mir ist verjangen, womit ich mir immer über was weggeholfen hab', wenn's dreckig wurde und jemein: Das Lachen ist perdu"⁴⁰⁹.

Es geht das Gerücht, unter anderem erwähnt dies der Zeitzeuge Paul Westheim in seinem Nachruf vom Februar 1935, noch im November 1934 sei Liebermann Mal - oder zumindest Ausstellungsverbot erteilt worden⁴¹⁰.

Bereits im November 1934 schwer erkrankt, stirbt Liebermann 87jährig am 8. Februar 1935. Vergeblich bemühen sich Hans Purrmann und Konrad von Kardorff darum, ein Zeichen ehrenden Angedenkens für den langjährigen Präsidenten von seiten der Preußischen Akademie der Künste zu erhalten. Zur Antwort heißt es, eine offizielle Anerkennung, selbst ein Blumenkranz, sei vom Ministerium dienstlich verboten⁴¹¹. Etwa siebzig Trauergäste nehmen an der Beerdigung teil, darunter wenige aus den Reihe der ehemaligen Künstlerkollegen⁴¹².

Nicht mehr erleben mußte Liebermann, daß im Zuge der Aktion 'entartete Kunst' alle seine Bilder aus der von Eberhard Hanfstaengel erst im Januar 1934 neu gestalteten Nationalgalerie in Berlin entfernt wurden. Die Witwe des Künstlers, Martha Liebermann, erträgt die antisemitischen Schmähungen der

⁴⁰⁸ W. von Molo, So wunderbar ist das Leben, 1957, S. 340.

⁴⁰⁹ Peter Edel, Wenn es ans Leben geht, Berlin 1979, S. 46ff. Auch Arno Breker, der im Februar 1934 ein Porträt von Liebermann anfertigt, erfaßt den veränderten Zustand des Künstlers: "...Die tiefe Resignation, die ihn befallen hatte, ließ den sonst so straffen Körper in sich zusammensinken, plötzlich war er ein Greis, ein schmerzlich tragischer Blick traf mich wie hilflos aus todesnahen Augen" (A. Breker, Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch Oldendorf 1977, S. 17ff.).

⁴¹⁰ Vgl. P. Westheim, Liebermann, in: P. Westheim, Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik, hrsg. von T. Frank, Leipzig/ Weimar 1985, S. 189 - dagegen Schmalhausen 1994, S. 83.

⁴¹¹ Dazu der Brief Barlachs vom 14. 2. 1935, in: E. Barlach, Die Briefe II, S. 535.

⁴¹² Dies sind soweit bekannt Kollwitz, Nagel, Kolbe, Spiro, Purrmann, v. Kardorff und Leo Klein von Diepold. Vgl. dazu E. Braun, Die Beisetzung Max Liebermanns am 11. Februar 1935. Umstände, Personen, Pressereaktionen, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 17 (1985), S. 167 - 186 mit einer vermuteten Liste aller Trauergäste.

NS-Regierung noch bis 1943 - am 5. März dieses Jahres nimmt sie sich wegen drohender Deportation das Leben⁴¹³.

4.1.2 Felix Nussbaum

Noch während seiner künstlerischen Ausbildung wird der aus wohlhabendem jüdischen Elternhaus stammende, an der Berliner Kunstakademie als talentiert geltende Felix Nussbaum ab 1933 in seiner Entwicklung von den Folgen der NS-Machtergreifung beeinträchtigt⁴¹⁴. Gestaltungsprinzipien und Stilsprache des Nussbaumschen Frühwerkes sind bestimmt von der Auseinandersetzung mit der naiven Malerei Henri Rousseaus, der Orientierung an Karl Hofer und Vincent van Gogh. Mit letzterem teilt Nussbaum die Veranlagung zu depressiven Stimmungen. So kommt Nussbaums Kunst von vornherein die Aufgabe eines Dialogs mit dem Ich zu, einem Widerspiegeln und Vergegenwärtigen der seelischen Konstitution. Es kann unter diesen Umständen kaum verwundern, daß das ab 1933 mit der NS-Herrschaft anbrechende Unheil Nussbaum zu ständiger Selbstreflexion, einem in Selbstbildnissen festgehaltenen Tagebuch der Stationen seines Lebensweges drängt.

Seit 1927 lebt Felix Nussbaum mit der polnisch-jüdischen Malerin Felka Platek zusammen. Nach Vollendung der Meisterschülerzeit bei Hans Meid an den Berliner *Vereinigten Staatsschulen* übersiedelt das Künstlerpaar im Oktober 1932 nach Rom, da Nussbaum für die dortige deutsche Kunstakademie *Villa Massimo* ein Stipendium als Studiengast erhalten hat.

Nicht lange nach Hitlers Machtergreifung und nur kurz nach einem Kontrollbesuch von Goebbels (April 1933) muß Nussbaum die *Villa Massimo* verlassen. Zur Begründung dient der fadenscheinige Vorwand einer provozierten Schlägerei⁴¹⁵.

⁴¹³ Dazu P-K. Schuster, in: *Jahrhundertwende*, 1997, S. 47f.

⁴¹⁴ Nussbaums Biographie sowie Verzeichnis seiner Werke im Osnabrücker AK ³1995; s. auch aus der Reihe 'Künstler unterm Hakenkreuz', in: *ART 9* (September 1982), S. 69-73.

⁴¹⁵ Goebbels Kontrollbesuch beinhaltete die Vorstellung aller Stipendiaten, s. den Bericht des zur gleichen Zeit an der *Villa Massimo* weilenden Breker, in A. Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*, Preußisch-Oldendorf 1972, S. 77f. u. P. Junk/ W. Zimmer 1982, S. 93; zur Schlägerei-Affäre K. Voigt 1989, S. 86-88, die Intervention des Direktors Gericke zugunsten des unschuldigen Nussbaum hat die vorübergehende Schließung der *Villa Massimo* zur Folge. Bei der Wiedereröffnung am 1. Oktober sind die Stipendiaten im NS-Sinne ausgewählt u. der

Da sich Juden in Italien 1933/ 34 relativ frei und ohne Visa bewegen können, bleibt Nussbaum mit seiner Lebensgefährtin erst einmal dort⁴¹⁶. Ende 1934 kommt ein Treffen mit Nussbaums Eltern zustande, die nach einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz trotz der beunruhigenden Verhältnisse in Deutschland zur Rückkehr in die 'Heimat' entschlossen sind. Nussbaum selbst erscheint weder die Rückkehr in das NS-Deutschland noch ein Verbleib im faschistischen Italien Mussolinis ratsam. Er entschließt sich zur Emigration nach Belgien. Ab Februar 1935 weilt er mit seiner Partnerin im belgischen Exil in Ostende.

Der Nachteil der recht problemlos zu erhaltenden belgischen Visa besteht in der auf sechs Monate begrenzten Aufenthaltsgenehmigung. Neben Sorgen um Verlängerung der Aufenthaltsdauer, belastet das rigorose Arbeitsverbot für Emigranten, bei dessen Zuwiderhandlung sofortige Ausweisung droht, das Leben im belgischen Exil. Ein Leben unter dürftigen Umständen, verbunden mit ständigen Ängsten um Daseinsberechtigung ist die Folge. Unter diesen Prämissen beginnt Nussbaum 1935 die Reihe seiner Selbstbildnisse im Exil.

Gleich das erste in Belgien entstandene Werk **Masken und Katze** [Abb. 85] bezieht sich auf die veränderte Situation des Ich im Emigrantendasein⁴¹⁷. Nicht die individuelle Physiognomie einzelner Personen, sondern die starren Grimassen dreier weißer Masken beherrschen die Szenerie. Das um den Hals geschlungene getupfte Tuch und die schwarze Baskenmütze auf den dunklen Haaren sind typische Requisiten in Nussbaums Selbstporträts. Zusammen mit der Palette in der rechten Hand verdeutlichen sie, daß es sich hier um den Maler selbst handelt.

Er trägt gemäß seinem Künstlertum die Maske des lustig-melancholischen Pierrot. Die bunte Farbigkeit seiner Kleidung in Kontrast zum blaßgrünen Hintergrund der Innenraumsituation ist im übertragenen Sinn als Zeichen für die gesellschaftlich auffällige Rolle des Künstlers zu sehen.

Vertrag Gerickes mit der Begründung, er habe "*bekannten jüdisch-kommunistischen Elementen Zugang gewährt*", nicht mehr verlängert.

⁴¹⁶ Der italien. Faschismus ist lange Zeit nicht antisemitisch. Ab Mitte 1936 besteht allerdings eine dt.-italien. Polizeizusammenarbeit, die ein Verbot des ständigen Aufenthaltes für eingewanderte u. geflohene Juden bewirkt. Mit dem dt.-italien. Kulturabkommen treten im Herbst 1938 die italien. Rassegesetze in Kraft, denen zufolge allen nach 1919 eingewanderten Juden die Staatsbürgerschaft aberkannt wird, spätestens von da an bietet Italien keine Sicherheit mehr gegen Gestapo-Zugriffe (s. K. Voigt 1989, S. 49ff. sowie S. 93 u. 138).

Die Person am rechten Bildrand ist an den rötlichen, dünnen Haaren als Nussbaums Partnerin Felka Platek zu identifizieren. Die geduckte, ängstliche Haltung, die unauffällige dunkelbraune Kleidung und die geschlossenen Augen der Maske deuten auf ihr rollenkonformes, vorsichtiges Verhalten im Exil. Die Katze, die zwischen den beiden Maskierten sitzt, läßt an eines der Nussbaumschen Vorbilder, Henri Rousseau und dessen Katze im **Bildnis des Pierre Loti** (1891) denken. Als unabhängiges und eigenwilliges Tier, ist die Katze die einzige im Raum, die mit beobachtend verengten Augen es wagt, sich unverstellt zu verhalten. Die beiden anderen sind bereits nicht mehr sie selbst, sie sind in Rollen geschlüpft, um ihr wahres Ich zu verbergen. Eine dritte Maske, die links hinter Nussbaum an der Wand hängt, mit blau umrandeten, runden Augen und schwarzem Schnurrbart, ist die alternative Tarnung zu dem das Künstlertum repräsentierenden Pierrot. Die Maske des ordentlichen Bürgers - Nussbaum trägt sie im folgenden Selbstbildnis in Verbindung mit Bowler-Hut und Pfeife⁴¹⁸.

Die Palette, auf der die Farben eingetrocknet sind und das Tragen von Handschuhen, könnten zu beziehen sein auf das erwähnte Arbeitsverbot für Emigranten in Belgien. Für den Künstler Nussbaum bedeutet das, - gleich den mit NS-Verboten belegten Malern in Deutschland - daß seine Kunst eine monologische Kunst, ohne Resonanz, ohne Anregungen durch Kritik bleiben muß, die offiziell nicht einmal einen Beitrag zum Lebensunterhalt leisten kann. Im Hintergrund weist der Ausblick aus dem Fenster mit blattlosen, geschnittenen Bäumen auf die Kargheit und Freudlosigkeit, die Einschränkungen des Emigrantendaseins hin.

Bezüglich des von Nussbaum gewählten Themas 'Masken' oder 'Maskierung' bliebe auf etwaige Anregungen durch Werke James Ensors zu verweisen. Dies liegt nicht nur aus örtlichen Gründen nahe, - Ensor war ein aus Ostende stammender Belgier - sondern koinzidiert mit Ensors

⁴¹⁷ Öl auf Leinwand, 61 x 47 cm, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück; dazu im Osnabrücker AK ³1995, S. 184ff.

⁴¹⁸ **Maler mit Maske**, um 1935, Öl auf Leinwand, 62 x 47 cm, Abb. S. 187 im Osnabrücker AK ³1995.

Verwendung der Maske als Zeichen für Entfremdung, für Falschheit und aufgesetztes Gehabe innerhalb der modernen Gesellschaft⁴¹⁹.

Dem Versuch, die wahre Existenz hinter Masken und Posen zu kaschieren, folgt im gleichen Jahr **1935** ein offenes, kritisches Studium der eigenen Physiognomie, ein unpräntiöses Ergründen des persönlichen Standpunktes im **Selbstbildnis mit Malertuch** [Abb. 86]⁴²⁰. In prüfender, fragender Selbsterforschung gibt Nussbaum sein Brustbild nahsichtig im Dreiviertelprofil. Neben der bekannten schwarzen Baskenmütze dient das über die korrekte Kleidung wie ein Umhang drapierte Farben beschmierte Maltuch als Zeichen der künstlerischen Berufung. Trotz der Tristesse des Exils, widergespiegelt in der abweisenden Raumsituation, zeigt sich Nussbaum entschlossen, sein Selbstverständnis als Künstler nicht aufzugeben.

Das Erforschen der inneren Wirklichkeit, das Hervorkehren des Gefühlslebens findet in der Folge in Nussbaums Selbstbildnissen seine Fortsetzung. Dabei kann Nussbaums künstlerisches Werk nicht immer überzeugen. Es fällt die Häufung der bisher schon erkannten Symbole auf, die durch allzu vordergründige Zeichen wie Galgen, Särge, Knochen et cetera als Ausdruck von Todesahnungen ergänzt werden. Es ist festzuhalten, daß Nussbaum im Zusammenhang der Themenstellung 'Selbstbildnisse im Angesicht der NS-Bedrohung' weniger allein durch malerische Qualitäten als aufgrund seines in allen Facetten exemplarisch dokumentierten Schicksals so interessant wird. Er durchlebt die ganze Emotionspalette eines Künstlers im Exil, deren extreme Schwankungen in der von Angst und Verzweiflung über Selbstbewußtsein, Widerstand, Distanzierung und Melancholie bis zu kindischer Narrheit variierenden Mimik seiner Selbstbildnisse zu verfolgen sind⁴²¹.

Ab September 1939 reagiert Nussbaum auf das mit dem deutschen Übergriff auf Polen deutlich werdende, ungehinderte Fortschreiten der NS-Truppen mit

⁴¹⁹ Das Thema Masken ist auch zeitspezifisch zu sehen, nicht nur für Situation unter dem NS, sondern bereits in der ausklingenden Weimarer Republik, vgl. die Beisp. Hofer und Beckmann als weitere Anregungsquellen für N.

⁴²⁰ Gouache auf Papier, 64 x 50 cm, Privatbesitz; dazu im Osnabrücker AK ³1995, S. 189f.

⁴²¹ Vgl. die vollständige und gut bearbeitete Selbstbildnisreihe im Osnabrücker AK ³1995; es entstehen zwischen 1935 bis 1943 insgesamt **36 Selbstporträts**. Zu N's künstlerischen Defiziten kritisch P. Junk/ W. Zimmer 1982, S. 126.

wachsender Beunruhigung. Angesichts der deutschen Kriegserfolge sieht er sich ab 1940 einer realen Bedrohung konfrontiert: Am 10. Mai 1940 marschieren deutsche Truppen in Belgien ein. Dies hat von belgischer Seite eine rigorose Internierungswelle zur Folge, innerhalb derer deutsche Emigranten, egal welcher couleur, in südfranzösische Internierungslager gebracht werden; unter ihnen gelangt Nussbaum in das Lager *St. Cyprien*. Am 3. August unterschreibt er gezwungen oder in Unkenntnis ein vorgefertigtes Papier, in dem er um 'Rückführung ins deutsche Reich' ersucht⁴²². Nach dem Abtransport von *St. Cyprien* stellt man in einer Zwischenstation in Bordeaux fest, daß Nussbaum Jude ist und wieder zurück ins Lager soll. Innerhalb dieser Unklarheiten gelingt Nussbaum die Flucht zurück nach Belgien. In den folgenden vier Jahren im Untergrund versucht er, die Lagererfahrungen künstlerisch zu verarbeiten.

Im **Selbstbildnis im Lager von 1940** [Abb. 87] präsentiert Nussbaum sein Brustbild im Dreiviertelprofil, nahegerückt gegenüber dem fernen Hintergrund⁴²³. Äußere Anzeichen wie die verschlissene Lagerkleidung, die abgenutzte Kappe, das unrasierte, abgespannt wirkende Gesicht und die dunklen Ringe unter den Augen lassen die durchlebten Strapazen der letzten Zeit erahnen. Während Nussbaums linkes Auge verschattet liegt, blickt das rechte scharf und abschätzig aus dem Bild heraus, fordert scheinbar den Betrachter auf hinzusehen und der unbequemen Dokumentation des Lagerlebens nicht auszuweichen.

Die dortigen Zustände sind im Hintergrund der Komposition angedeutet: In wüster, öder und dadurch zwecks Fluchtvereitelung übersichtlicher Landschaft werden rechts und links von Nussbaum zwei Holzbaracken angeschnitten. Weiter hinten ist das Lager mit Stacheldraht abgegrenzt. Vor der rechten Baracke visualisiert eine notdürftig eingerichteten Latrine - zur Säuberung ist

⁴²² Die Kontrollkommission 'Kundt' durchkämmte ab 27. 7. 1940 i. A. des Auswärtigen Amtes Berlin die franz. Lager, um die Personalien aller deutschen Internierten zwecks möglicher Rückführung aufzunehmen.

⁴²³ Öl auf Sperrholz, 52, 5 x 41, 5 cm, Sammlung Fishman, Milwaukee/ Wisconsin; Osnabrücker AK ³1995, S. 340ff. Die Zustände im Lager St. Cyprien schildert Alfred Kantorowicz, *Exil in Frankreich*, Hamburg 1983, S. 197: "*St. Cyprien, genannt die Hölle von Perpignan, wo man siebentausend deutsche und polnische Juden aus Belgien und Holland einpferrchte. Es gab ein Brot für neun Mann am Tag, kein Eßgeschirr, tagelang nichts Warmes, Ruhr und Dysenterie verbreiteten sich, keine Medikamente, keine Ärzte. Die Flüchtlinge starben, wo sie lagen oder standen. Die Wachen schlugen im angetrunkenen Zustand mit Gewehrkolben drein.*"

lediglich ein Bündel Stroh verfügbar - exemplarisch die erniedrigenden, menschenunwürdigen Zustände im Lager. Ein Verweis auf Sterblichkeit und Vergänglichkeit ergeht mit der Szene vor der linken Hütte: Auf einer aus Kistenbrettern behelfsmäßig gezimmerter Bank sitzt verzweifelt und müde ein in Decken gehüllter Mann, vor ihm eine heruntergebrannte Kerze - Symbol für verlöschendes Lebenslicht?

Zwar ist Nussbaum gefangen und hat die Materialien zum Malen nicht zur Verfügung, doch kann er immer noch klar und scharf seine Umgebung beobachten und sich einprägen. Wille und Bedürfnis, seine Erfahrungen malerisch zu dokumentieren, scheinen ihn aufrecht zu halten.

Vergleichbar mit Nussbaums Darstellung im Lager sind die Selbstbildnisse des ebenfalls in St. Cyprien inhaftierten Malers und Grafikers Carl Rabus, der sich in seinem Holzschnittzyklus **Passion 1940/45** als Opfer gewaltsamer Übergriffe und Zeugen für die Zustände des Lagerlebens festhält [vgl. Abb. 88]⁴²⁴.

Im Dezember 1940 muß sich Nussbaum ins Brüsseler Judenregister eintragen lassen, in dem auch der Verlust der Staatsbürgerschaft vermerkt wird. Ab Mai 1942 wird per Verordnung das Tragen des Judensterns in Belgien zur Pflicht, und ab August gehen die ersten Judentransporte von Belgien nach Auschwitz - bis September sind bereits 10.000 'staatenlose' Juden deportiert!

Nachdem er sich schon 1942 im **Selbstbildnis im Totenhemd** im Angesicht der Bedrohung des NS-Völkermordes an den Juden auf das etwaige Ende seines Lebens vorzubereiten versuchte, stellt sich Nussbaum 1943 in einem weiteren Selbstporträt erneut der Situation eines Todgeweihten, diesmal herbeigeführt durch die konkrete Gefahr des Entdecktwerdens durch NS-

⁴²⁴ Holzschnitt, 45 x 41,5 cm (Plattengröße), Slg. Gerhard Schneider, Abb. S. 15, in: AK Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, Köln 1999, im abgebildeten Blatt dokumentiert Rabus, wie Nussbaum, mit den Fässern und den Strohbindeln der notdürftig eingerichteten Latrinen u. a. die mangelhafte Hygiene im Lager; der 1898 in Kempten/ Allgäu geb. und an der Akademie in München ausgebildete Rabus war 1938 nach Brüssel emigriert und 1940 - 1941 in St. Cyprien interniert worden, ab Herbst 1941 unter Gestapoaufsicht verhaftet man ihn 1944 wegen 'Rassenschande' (Freundschaft mit der Jüdin Erna Adler), ausführlicher zu Rabus im AK Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, 1999, S. 465.

Auch der sonst eher surrealistisch experimentell arbeitende **Hans Bellmer** hält sich in dokumentarischer Absicht ganz nahestufig, beinahe in altmeisterlicher Manier im Lager *Les Milles* im Selbstbildnis fest, vgl. Abb. S. 124, in: Peter Webb, Hans Bellmer, London 1985.

Schergen⁴²⁵. Das **Selbstbildnis mit Judenpaß** von 1943 [Abb. 89] zeigt Nussbaum nachts, vor der Mauerecke eines Hinterhofes in die Enge getrieben⁴²⁶. Da sich ihm keine Fluchtmöglichkeit bietet, weist er den gezwungenermaßen mitgeführten Judenpaß vor. Zur besseren Tarnung trägt er den Hut ins Gesicht gezogen und den Mantelkragen hochgeklappt, wodurch für sein Gegenüber ironischerweise erst recht der verräterische gelbe Judenstern an der Brust sichtbar wird. Trotz der extremen emotionalen Belastung, die mit den starken Licht-Schatten Akzenten adäquat visualisiert wurde, gibt sich der Künstler gefaßt und blickt den NS-Schergen, - in deren Rolle sich der Betrachter hineinversetzt sieht - bewußt und unbeirrt in die Augen.

Die Tristesse der grün-braunen Hintergrundstimmung, die Unentrinnbarkeit der Situation vor der Mauerecke weisen auf die unausweichlichen Konsequenzen des Entdecktwerdens hin.

Am 20. Juni 1944 fallen Nussbaum und seine Frau einer Denunziation zum Opfer. Sie werden vom Sammellager Mecheln aus im Juli 1944 mit einem der letzten Deportationszüge nach Auschwitz gebracht und dort ermordet!

4.1.3 Gert Wollheim

Nicht zuletzt aufgrund der nachhaltigen Wirksamkeit des NS-Verdikts ist der kunstgeschichtliche Wissensstand zum Werk des 1894 in Loschwitz bei Dresden geborenen, ab 1911 in Weimar und ab 1914 in Klausen bei Albin Egger-Lienz ausgebildeten Gert Wollheim fragmentarisch geblieben⁴²⁷.

Die Zurkenntnisnahme seiner künstlerischen Leistungen beschränkte sich im Zuge der Erforschung spätexpressionistischer Kunstströmungen lange auf die rebellische Düsseldorfer Zeit des Künstlers - ab 1920 - mit Aktivitäten in der Künstlergruppe *Das junge Rheinland* und politischen Arbeiten für die Satirezeitschrift *Die Peitsche*. Die weitere Entwicklung unter den erschwerten

⁴²⁵ **Selbst im Totenhemd**, Öl auf Leinwand, 51 x 80, 5 cm, Berlinische Galerie, Berlin; letztes Gemälde bevor N. seine Werke einem befreundeten Arzt u. Kunsthändler übergibt u. auch in jener Handlung erweist, daß er sich auf den nahen Tod einzustellen beginnt, Osnabrücker AK ³1995, Abb. S. 371.

⁴²⁶ **Selbst mit Judenpaß**, Öl auf Leinwand, 56 x 49 cm, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück; Osnabrücker AK ³1995, S. 413ff.

Bedingungen des antifaschistischen Exils in Frankreich und die späten Jahre in den USA blieben dagegen weitestgehend unberücksichtigt.

Die Beispiele Grosz und Meidner bestätigen die Tendenz, ein aus gegebenen Gründen qualitativ abfallendes, zumindest gegenüber den frühen Arbeiten völlig gewandeltes, trotzdem aber unzweifelhaft vorhandenes Spätwerk zu ignorieren.

Obwohl nach der kritisch-kämpferischen, in künstlerischer Hinsicht expressiv experimentierfreudigen Düsseldorfer Frühzeit mit dem Weggang nach Berlin ab 1925 in Bezug auf Person und Werk eine Beruhigung eingetreten war, wird Wollheim unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung von NS-Säuberungsmaßnahmen getroffen⁴²⁸. Die Preußische Akademie der Künste teilt brieflich mit, daß Ausstellungsbeteiligungen "*wegen anhaltender Rassemängel*" in Zukunft unmöglich seien, und der *Reichsverband bildender Künstler* erklärt den Ausschluß Wollheims. Von der ersten Verhaftungswelle bekannter Regimekritiker bleibt der Künstler verschont. Aus seiner unmittelbaren Umgebung wird aber Karl Schwesig, der Künstlerfreund aus dem Kreis *Junges Rheinland*, im Juli 1933 in den Verliesen der SA brutal mißhandelt⁴²⁹. Nachrichten darüber dringen zu Wollheim und zeigen ihm, daß die Nazis die einstigen aufrührerischen Aktionen der Düsseldorfer Künstlergruppe nicht vergessen haben.

So zieht er es vor, den Berliner NS-Aktionen über die Zwischenstation Saarbrücken⁴³⁰ nach Paris auszuweichen. Bis zum Ausbruch des Krieges engagiert er sich dort in Emigrantenkreisen. Beispielsweise als Mitglied des sich ab Mitte Herbst konstituierenden *Kollektivs Deutscher Künstler*⁴³¹.

Während Wollheim mit seinem künstlerischen Schaffen und dem bewußten antifaschistischen Engagement im Pariser Kulturleben aktiv einbezogen ist,

⁴²⁷ So S. Wiese, in: S. Wiese, Gert.H.Wollheim, 1993, S. 11. Die 1993 erschienene, von Stephan v. Wiese hrsg. Monographie mit Werkverz. ist die erste u. bisher wohl auch einzige kunstgeschichtliche Publikation, die sich umfassender mit Wollheim befaßt.

⁴²⁸ Vgl. zur Berliner Zeit den Aufsatz von E. Roters, in: S. Wiese 1993, S. 51-63. Die frühen kulturpolitischen Maßnahmen s. die Dokumentation von S. Wiese, in: ebd., S. 233f.

⁴²⁹ Zu Schwesig H. Remmert/ P. Barth (Hrsg.), Karl Schwesig. Leben und Werk, Berlin/Düsseldorf 1984.

⁴³⁰ Dort verweilt er etwa 10 Tage bei einer Freundin; vgl. die Biographie von S. Wiese, in: S. Wiese 1993, S. 243. Bis zur manipulierten Volksabstimmung 1935 genoß das Saarland ein noch etwas freieres politisches Klima.

arbeiten in Deutschland die Nazis daran, seine Kunst zu verhöhnern und ihn als Malerpersönlichkeit aus dem deutschen Kulturleben zu entfernen. In der Ausstellung *Entartete Kunst* in München ist Wollheim 1937 mit zwei Gemälden in der Gruppe "*Offenbarung der jüdischen Rassenseele*" vertreten, und insgesamt werden etwa zwanzig seiner Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen entfernt⁴³².

Als Antwort gegen das NS-Verbot des *Deutschen Künstlerbundes* gründen die Emigranten in Paris im September 1937 mit dem *Freien Künstlerbund* eine entsprechende Organisation; die Veränderung des Namens beinhaltet den Protest gegen die NS-Kulturpolitik. Unter der Präsidentschaft Kokoschkas - in absentia - und dem unmittelbaren Vorsitz des ebenfalls aus Deutschland geflüchteten Eugen Spiro veranstaltet man antifaschistische Ausstellungen, um für die verheerenden Maßnahmen der NS-Kulturpolitik zu sensibilisieren (*Cinq ans de dictature Hitlerienne* vom 4.-8. November 1938 in der *Maison de la Culture*) und ein anderes, weniger einseitiges Bild des deutschen Kulturschaffens zu vertreten (in Vorbereitung für die Weltausstellung 1939 *Deutschland von Gestern - Deutschland von morgen*). Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges setzt dem bewußten Anti-NS-Engagement deutscher Emigranten in Paris ein Ende.

Unterschiedslos verbringt die französische Regierung deutsche Emigranten auch bei erwiesener antifaschistischer Gesinnung in Internierungslager.

Für Wollheim beginnt eine Zeit entwürdigender Erfahrungen in den Lagern *Vierzon* und *Ruchard*, wechselnd mit kurzen Phasen der Freiheit⁴³³. Wie anhand der bisherigen Künstlerschicksale beobachtet, greift auch Wollheim angesichts der Unsicherheit über die eigene Existenz, die er durch den ständigen Wechsel von Gefangenschaft und vorübergehender Befreiung in verein mit der durch den deutsch-französischen Waffenstillstand ab Juni 1940 latent vorhandenen Gefahr der Auslieferung an NS-Deutschland in hohem

⁴³¹ Zu den Pariser Aktivitäten der emigrierten Künstler S. Wiese, in: S. Wiese 1993, S. 234ff., im AK Widerstand statt Anpassung 1980, S. 127ff. u. den Aufsatz von H. Roussel, in: Exilforschung, Bd. 2 (1984), S. 173-211.

⁴³² In der EK: **Exotische Landschaft** von 1932 und das Aquarell **Schlachtschüssel** 1920, M. v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 125, 172. In der Ausstellung *Der ewige Jude* 1937 ist Wollheim mit der **Schwebenden** 1924/25 vertreten (C. Zuschlag 1995, S. 313). Angabe des insgesamt beschlagnahmten Bestands bei A. Hüneke im AK Angriff auf die Kunst, 1988, S. 107.

Maße empfunden haben muß, auf das Mittel der Selbstdarstellung als Hilfe zur Selbstbehauptung und Identitätsstiftung zurück.

Das erste **Selbstbildnis** entsteht **1940** [Abb. 90] während der Gefangenschaft in dem berüchtigten Internierungslager *Gurs*. Gegenüber den exzentrischen, provokanten Posen der Selbstdarstellungen aus den zwanziger Jahren [vgl. Abb. 91] erfaßt sich der Künstler in reduzierter und weniger aufgesetzt wirkender Form. In nüchtern analytischer Vorgehensweise konzentriert er die Hauptaussage des Blattes auf den Ausdruck des Gesichtes⁴³⁴.

Während früher das Auffallen in der Rolle als Künstler, Provokation, Unangepaßtheit und somit die Vermittlung bestimmter Gefühlswerte und Stimmungen nach außen, ein Kokettieren mit dem Publikum die Selbstdarstellung beherrschten, dient jetzt die in monologischer, unprätentiöser Form geführte Selbstbespiegelung der inneren Zwiesprache und sie erhält selbsterhaltende, identitätsstiftende Funktion.

Verhalten, doch um so ehrlicher und eindringlicher drückt Wollheims Mimik im **Selbstbildnis** von **1940** Gefühle von Leid, Angst und Unsicherheit aus.

Weiter gesteigert ist der Ausdruck seelischer und körperlicher Qualen im Bildnis **Gurs I** von **1941** [Abb. 92], das von Haftmann irrig als '*Frauenbildnis in Gurs*' betitelt wird⁴³⁵. Die selbstporträthaften Züge sind deutlich: das kantige Gesicht, die markanten Wangenknochen, die tiefliegenden Augen, die betonte Furche über der Nasenwurzel und typische in Wellen über die Stirn verlaufende Falten. Doch über die Darstellung des persönlichen Schicksals hinaus ist Wollheims Anliegen hier die allgemeingültige Dokumentation menschlichen Leidens. Daher der in diesem Fall nicht neutrale, sondern eindeutig auf das Lagerleben bezogene Hintergrund, in dem in summarischen Strichen die Barackenbauten angedeutet sind. Das von Hunger und Entbehrungen ausgemergelte Gesicht, die dunkel umschatteten Augen und der

⁴³³ Zu den Wechselhaften Erlebnissen während des Krieges u. der dt. Besatzung Frankreichs S. Wiese, in: S. Wiese 1993, S. 241ff.

⁴³⁴ Mischtechnik, 26, 9 x 21 cm, Privatbesitz. Als Auftakt zur Selbstbildnisreihe hatte eigentlich das von Schmidt **um 1940** datierte **Doppelselbstporträt** besprochen werden sollen, das sich aber über den Vergleich im Werkverzeichnis als erst von 1954 stammend herausstellte; vgl. bei D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 85 u. Datierung im Anhang S. 286, dagegen im Werkverzeichnis in: S. Wiese 1993, S. 330.

⁴³⁵ Mischtechnik, 31, 5 x 24 cm, The United States Holocaust Memorial Museum, Washington ; dazu im AK *Widerstand statt Anpassung* 1980, S. 150; W. Haftmann 1986, S. 168 mit Abb.

schmerzvoll verzogene, wie im Stöhnen leicht geöffnete Mund können über das Individuelle hinaus für die charakteristischen Veränderungen in der Physiognomie aller Lagerinsassen stehen.

Es sei zur Bestätigung erinnert an die erschreckenden Fotos von Häftlingen aus NS-Konzentrationslagern und die aufgrund von Leid und Ausgezehrtsein ungeheure Ähnlichkeit dieser einst so unterschiedlichen Menschen.

Eine bedrohliche Veränderung in Wollheims Leben tritt ein, als man ihn im Januar 1941 zum Arbeitsdienst in das Lager *Septfonds* beordert: *"Septfonds war eine Todesfalle, hier waren die Juden konzentriert, die nach Auschwitz und anderen polnischen Mordlagern deportiert wurden"*⁴³⁶. Im August 1942 gelingt Wollheim die Flucht. Zwei Jahre hält ihn eine Bauersfrau in Nay versteckt⁴³⁷. Durch die Befreiung Frankreichs wird Wollheim von seinem gefängnisartigen Unterschlupf erlöst. Obwohl mit der sich abzeichnenden Niederlage NS-Deutschlands Erleichterung und Zuversicht eintreten müßten, zumal Wollheim mit Mona Eisenmann in dieser Zeit seine zukünftige Frau kennenlernt und durch deren Vermittlung erste Porträtaufträge erhält, bleibt seine Stimmung verhalten. Deutlich zeugt sein **Selbstbildnis** von 1945 [Abb. 93] von den durchlebten Torturen, die sich in das Gesicht eingegraben haben⁴³⁸. Gegenüber den früheren Selbstdarstellungen ist der ängstliche Ausdruck einem verbitterten, ärgerlichen Zug um den Mund gewichen. Gleichzeitig stolz und trotzig hat der Künstler das Gesicht aus der Profilansicht über die Schulter dem Betrachter entgegengewandt. Kaum befreit oder erleichtert wirkend blickt er mit kritisch verengten Augen eher skeptisch in die Zukunft. In die triumphierende Demonstration des Überlebens mischen sich Verachtung, Anklage und Desillusion.

Die prägnante, pessimistische Analyse der eigenen Situation in einem Brief an den Redakteur des New Yorker *Aufbau* Manfred George bestätigt diese Annahme: *"...Obgleich ich niemals abgeschlossen von der Welt gelebt habe, und solange die Kunst noch frei war in Europa und der Maler noch kein*

⁴³⁶ Wollheim im Magazin *Aufbau* vom 18. 4. 1947, zit. n. S. Wiese, in: S. Wiese 1993, S. 241.

⁴³⁷ *"Nur in tiefer Nacht, wenn weder Mond noch Sterne schienen, konnte ich wagen, ein Paar Schritte in einem nahen Wald zu machen, um mir die Beine zu vertreten. Zwei Jahre habe ich in diesem Versteck in Nay gehaust und sogar noch etwas gearbeitet"* (zit. nach S. Wiese s. o.).

⁴³⁸ Öl auf Leinwand, 35 x 25 cm, Privatbesitz.

*verpolitisierte Hanswurst, immer auch einen ermunternden Widerhall fand, so ist es doch schließlich hier um meine Malerei und mich völlig stille geworden und die Mitmenschheit hat schließlich nichts anderes von mir zur Kenntnis nehmen wollen als das, was in meinem Paß zu lesen ist und welcher Rasse ich angehöre. Dies hat sich bis an den heutigen Tag keineswegs geändert. An der Barriere zur Kunstwelt steht ein Beamter, der nicht das Talent und auch nicht das Können der Einlaßbegehrenden prüft, sondern Dinge von ihm wissen will, die nichts, gar nichts mit Kunst und Künstler zu tun haben. Die Befreiung hat den Hitlergeist nicht mit dem gleichen Schlage zu beseitigen vermocht. ... Nachdem, was ich selber erlebte, was ich selber ansehen mußte und was man den Menschen und mir selbst antat, hätte ich allen Grund, der Welt für immer und sofort den Rücken zu kehren - aber es ist noch eine Aufgabe, eine Hoffnung - vielleicht die Möglichkeit zum Wieder-Aufbau."*⁴³⁹

Die vorsichtig angedeuteten Hoffnungen sollten sich für Wollheim, wie eingangs angemerkt, nicht bewahrheiten. Der Weggang nach Amerika - der bereits 1940 erwogen worden war - förderte das Verstummen um seine Kunst, das mit den Maßnahmen der Nazis in Deutschland begonnen hat.

4.1.4 Jankel Adler

Nach Gert Wollheim ist der 1895 in Polen geborene Jankel Adler ein weiterer jüdischer Künstler, der kurz nach der NS-Machtergreifung nach Paris emigriert. Mit seiner ab den zwanziger Jahren bewußt als bereichernde Facette in das deutsche Kulturleben eingebrachten jüdischen Herkunft - Adler, seit 1914 in Deutschland ansässig, ist Mitbegründer der Künstlergruppe *Jung Jiddisch* -, der Zugehörigkeit zum rebellisch-kritisch ausgerichteten Kreis *Das Junge Rheinland* um die Düsseldorfer Galerie Ey sowie als Unterzeichner des *Dringenden Appells* zur Vereinigung der Linkskräfte gegen die NSDAP, wäre er den neuen Machthabern früh ein Dorn im Auge gewesen⁴⁴⁰.

Von Paris aus emigriert Adler 1935 weiter in sein Herkunftsland Polen, dem er sich trotz der Übersiedlung nach Deutschland verbunden fühlt. Neben Ausstellungen seiner Bilder in Łódź und Warschau ist Adler bemüht, in

⁴³⁹ Zit. n. S. Wiese, in: S. Wiese 1993, S. 243/45.

⁴⁴⁰ Vgl. die Biographie in: Jankel Adler 1895-1949, 1985, S. 27ff.; dort auch zum folgenden.

Vorträgen über die Situation der Juden in Deutschland aufzuklären. Das Desinteresse der polnischen Bevölkerung sowie ausbleibende Ausstellungserfolge frustrieren und deprimieren den Künstler jedoch bald⁴⁴¹.

Die Informationen aus Deutschland dürften kaum zur Besserung der Stimmung beigetragen haben. Gleich in der ersten Schandausstellung *Kulturbolschewistische Bilder* in der Mannheimer Kunsthalle werden neben Derain und Chagall auch Arbeiten von Adler als 'entartet' vorgeführt⁴⁴². Im Verlauf der NS-Aktion '*entartete Kunst*' werden fünfundzwanzig Arbeiten Adlers aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt⁴⁴³. In der gleichnamigen Münchner Ausstellung ist Adler 1937 mit vier Werken vertreten⁴⁴⁴. Zwei weitere Bilder werden im November desselben Jahres in der Ausstellung *Der ewige Jude* im Deutschen Museum München in hetzerischen Parolen zur Verdeutlichung 'rassischer Degeneration' herangezogen⁴⁴⁵.

In dieser Situation, in der sich Wut und Frustration, Perspektivlosigkeit und der Wunsch, aktiv gegen die Ausbreitung des Faschismus vorzugehen, miteinander vermischen, versucht Adler, der in seinem Oeuvre kaum die eigenen Gesichtszüge ohne stilistische Experimente wiedererkennbar abgebildet hat, seiner inneren Konflikte in einem **Selbstbildnis** [Abb. 94] Herr zu werden⁴⁴⁶.

Die divergierenden Gefühle sind aus dem emotional aufgeladenen und doch starren Gesicht deutlich abzulesen. Als würde er dort der Beweggründe für seine innere Erregung gewahr, hat sich der Künstler aus der Frontalansicht nach rechts gewandt. Zornig sind die Augenbrauen zusammengezogen, so daß über der Nasenwurzel zwei steile Falten entstehen. In Bitternis und Frustration sind die Lippen fest aufeinandergepreßt und der linke Mundwinkel weit heruntergezogen. Die Augen jedoch wirken wach und klar. Sie drücken Mut, den Willen zum Durchhalten, ja Kampfeslust aus.

⁴⁴¹ Zur polnischen Zeit in: J. A. 1895-1949, 1985, S. 30ff.

⁴⁴² Ebd. S. 28; zum Bestand der Mannheimer Femeschau C. Zuschlag 1995, S. 58ff., ders. streicht S. 66 die heftigen Angriffe gegen das Adler-Gemälde **Zwei Mädchen** heraus. Die Ausführungen von K. Hille, Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Berlin 1994, S. 284ff. bestätigen, daß dieses Gemälde bereits seit dem Ankauf durch Hartlaub 1930 wiederholten Anfeindungen ausgesetzt war.

⁴⁴³ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster⁵ 1998, S. 126.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 172 u. S. Barron 1992, S. 195.

⁴⁴⁵ In der NS-Beamtenzeitung vom 21. 11. 1937 Abb. mit Adlers **Chassid**; s. zum Bestand der Ausstellung C. Zuschlag 1995, S. 309ff. - Erwähnung Adlers S. 313.

⁴⁴⁶ Datiert vor 1938, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Da Adler in Polen für seine Ziele keine Perspektive sieht, kehrt er nach Paris zurück. Bevor er sich 1940 entschließt, seine Bereitschaft zum antifaschistischen Widerstand durch freiwilligen Eintritt in die polnische Exilarmee in Frankreich in aktiven Kampf umzusetzen, legt er **um 1940** seine Gemütsverfassung in **zwei Selbstbildnissen** [Abb. 95 und 96] dar⁴⁴⁷.

Mit sparsameren Mitteln als in der gemalten Version sind in den beiden grafischen Selbstporträts die gleichen Ausdrucksträger betont, die die innere Befindlichkeit des Künstlers offenlegen. Eine nahezu durchgängig von den Stirnrunzeln zwischen den Augen über die Nase bis zum Mund geführte Gerade aus unterbrochenen Tuschestrichen gibt dem Antlitz strenge Härte. Die fest aufeinander gepreßten Lippen setzen den ernsten, verächtlichen Zug (in waagerechter Richtung) fort. Das nahezu geometrisch klare Zusammenspiel der Gesichtslinien wird am auffälligsten von den schräg gestellten Augen und den in gleicher Richtung geschwungenen Augenbrauen durchbrochen. Ebenso stehen die ungeordneten geraden und geschwungenen Tuschezüge der Haarbüschel rechts und links von Adlers Kopf dem ansonsten klaren, reduzierten Liniengerüst entgegen. Dynamisch gesetzte Tuschestrüche über und unter den Augen unterstützen die Bewegung und Erregtheit, die aus ihrem Blick zu lesen ist. Es liegt nahe, die fast aggressive Entschlossenheit des Gesichtsausdrucks als Anzeichen für die Entscheidung zum Eintritt in die polnische Exilarmee zu deuten.

In der Spärlichkeit der Ausführung noch weiter vorangetrieben ist das **Selbstbildnis II**, das ebenfalls in der Phase der Entschlußfindung zum aktiven Widerstand entstanden sein muß. Innere Erregung und Unsicherheit haben im übertragenen Sinn auf die technische Umsetzung übergegriffen. Die Konturen wirken im Gegensatz zur festen, wenn auch gleichfalls bewegten Fassung des vorherigen Selbstporträts zaghafter, fast vorsichtig angedeutet und in ihrer Kontinuität unterbrochen. Wieder fällt am stärksten die Gestaltung der Augenpartie auf. Als kleine Längsovale gegeben sind die Pupillen die Stelle des Bildnisses, an der die Tusche in ihrer ganzen tiefschwarzen Farbwirkung am wirkungsvollsten eingesetzt wurde. Der Blick geht starr in die Ferne.

⁴⁴⁷ 1) um 1940, Tuschpinsel, 56 x 38, 3 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 2) **Selbstbildnis II**, um 1940, Tuschfeder, 36, 9 x 24, 7 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. Biographischer Hintergrund in: J. A. 1895-1949, 1985, S. 34; ebd. S. 33

Gegenüber der fast feurigen Entschlossenheit des zuvor besprochenen Selbstporträts macht der Künstler hier den Eindruck, als werde er sich der Tragweite des von ihm erwogenen Schrittes bewußt.

1941 muß Adler die Armee aus gesundheitlichen Gründen wieder verlassen. Da ihn die Wege seiner Einheit mittlerweile nach Schottland geführt haben, läßt er sich zunächst dort nieder und nimmt seine künstlerische Tätigkeit wieder auf, die er mit begrenztem Erfolg in britischen Kunstkreisen ab 1943 in London fortführt. Ohne die beantragte britische Staatsbürgerschaft erhalten zu haben, stirbt Adler 1949 mit vierundfünfzig Jahren im Londoner Exil im bitteren Bewußtsein, daß außer ihm keines seiner zahlreichen Geschwister die NS-Verfolgung überlebt hat⁴⁴⁸.

4.1.5 Ludwig Meidner

Bezogen auf die Unterscheidung der verschiedenen Reaktionsweisen, die bisher im Angesicht der Bedrohung durch den NS vorgenommen wurde, wäre Ludwig Meidner beiden Bereichen, der inneren und äußeren Emigration zuzuordnen. Zwar trägt er sich früh mit Gedanken, Deutschland zu verlassen, kann sich aber erst 1939 kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zum Weggang nach England durchringen⁴⁴⁹.

Für Meidners Schaffensphase im englischen Exil gilt der gleiche Vorbehalt, der in diesem Teilkapitel schon so häufig angemerkt wurde: sie ist nur schlecht publiziert und kaum zugänglich. Im umfangreichen Darmstädter Meidner-Katalog (1991) finden sich Hinweise darauf, daß sich der Künstler aus Mangel an Modellen während der englischen Zeit häufig selbst dargestellt habe: *"ich bin inzwischen eisgrau und ganz abgemagert"*, leider ist dazu aber kein

Wiedergabe eines Gesprächs, das M. Minich 1937 in Warschau mit Adler führte, Adler: *"Was für einen Wert hat hier ein Mensch? Ich will nach Spanien..."*

⁴⁴⁸ Als offizieller Grund für die Verweigerung der brit. Staatszugehörigkeit wird Adlers Kontakt zu 'anarchistischen Kreisen' genannt (s. Aufsatz Nehama Guralnik, in: J.A. 1895-1949, 1985, S. 228); ebd. S. 210/ 13 zu Adlers Einfluß auf die brit. Kunstszene.

⁴⁴⁹ Ab 1933 erwägt er Emigrationsmöglichkeiten: zunächst über Kontakte mit dem Prominenten Rabbiner Leo Baeck = Präsident der Reichsvertretung deutscher Juden, schon im Brief an H. Stuck vom 16. 8. 1933 schätzt er seine Aussichten aber eher schlecht ein: *"Ich bin zwar im Berliner Palästina-Amt vorgemerkt, jedoch vor mir, da es der Reihe nach geht, kommen viele Tausend zuerst heran, daß an eine Abreise im nächsten oder gar in diesem Jahr gar nicht zu denken ist. Ich gehöre zur Kategorie der vermögenslosen Einwanderer"* (zit. nach Meidner, Briefe 1908-1965, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 467).

Bildmaterial angeführt⁴⁵⁰. Eine Darstellung der englischen Exilzeit Meidners wird daher mangels verfügbaren Selbstbildnis-Materials ausgeklammert.

Die Zwiesprache mit dem Ich, das Untersuchen der inneren Befindlichkeiten über das Mittel des Selbstbildnisses war für Meidner schon nach den krisenhaften Erfahrungen des Ersten Weltkriegs von großer Wichtigkeit gewesen⁴⁵¹. So wie die gleichzeitig entstandenen 'apokalyptischen Landschaften' Zerstörung und Verwüstung einer aus den Fugen geratenen Welt dokumentierten, offenbarte Meidner mit eruptivem Pathos die persönlichen Auswirkungen in den verzerrten „Grimassen“ und Gesten seiner Selbstbildnisse.

Neben der jüdischen Herkunft bilden die beiden genannten Sujets - 'apokalyptische Landschaften' und Selbstporträts - die Hauptangriffspunkte der Nazis. Die doppelte Schlagrichtung gegen Meidner verdeutlichen die Bildkommentare der Münchner Ausstellung von 1937, in der der Künstler mit vier Arbeiten vertreten ist⁴⁵². Versehen mit dem darauf geklebten Vermerk *"jüdisch allzu jüdisch"* fungiert das Selbstbildnis von 1912 im zweiten Saal der *Entarteten Kunst* als *"Offenbarung der jüdischen Rassenseele"* und ist im Ausstellungsführer als eine von *"3 Kostproben entarteter Plastik und Malerei"* zusammen mit Skulpturen von Haizmann und Freundlich abgebildet⁴⁵³. Insgesamt werden vierundachtzig Werke Meidners aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland beschlagnahmt⁴⁵⁴.

Frühzeitig ist Meidner über die mit zunehmendem NS-Einfluß gefährliche Stimmung gegenüber Juden in Deutschland im Bilde. Mit einem gewagten Bekenntnis zu Judentum und deutscher Heimat versucht er, in einem Artikel

⁴⁵⁰ S. Adkins, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. I, 1991, S. 179; ebd. außerdem unter Anm. 11 S. 209 der Hinweis auf Selbstporträts in den englischen Skizzenbüchern. Auch Eberhard Roters bemerkt im Vorwort zu dem von ihm hrsg. AK, Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909 - 1936, München 1991, S. 7, daß Künstler wie Meidner *"im Bewußtsein der deutschen Museumsleute und Kunstpublizisten immer noch nicht wieder richtig Fuß gefaßt haben"*; jüngstes Beisp. hierfür meines Erachtens die im Zwischengeschloß doch eher achtlose Präsentation Meidners auf der Kölner Ausstellung *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung*, 1.6. - 25.8. 1996, Museum Ludwig.

⁴⁵¹ Zu den frühen Selbstbildnissen s. den Aufsatz von C. Marquart, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. I, S. 28-39. Vgl. die parallelen Reaktionen auf den 1. Wk bei Dix u. Beckmann.

⁴⁵² V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 125, 172, 173, 182.

⁴⁵³ S. v. Lüttichau, wie oben, S. 124f., Abb. im Ausstellungsführer S. 21 (Wiedergabe bei P.-K. Schuster ⁵1998); zu Verfemung u. Konfiskation von Meidner-Arbeiten auch bei G. Breuer, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 26.

⁴⁵⁴ S. Barron 1992, S. 298.

der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vom 15. 9. 1929 Mut zu machen und mit rationalen Argumenten der allgemeinen Tendenz entgegenzuwirken: *"Es sind der Vorwürfe zu viele und zu heftige, der Anklagen und Verdächtigungen zu schwere - die Verwünschungen und ungerechten Anschuldigungen lassen nicht gleichgültig, die gegen uns Juden in Deutschland ... erhoben wurden, und ich habe nicht den Mut und nicht immer die Mittel, sie zurückzuweisen; trotzdem will ich mich nicht beleidigt in einer Ecke verkriechen, sondern das in mir bewahren, aufrecht halten und mit allen Ehren bekleiden, und es mir keinesfalls durch Groll trüben, was von Kindesbeinen an ein wesentlicher Teil meiner Seele gewesen ist: das Deutschland. ..."*⁴⁵⁵.

Aus dem bemerkenswert selbstbewußten Bekenntnis geht neben der klaren Einschätzung der Situation der Grund für Meidners zögerliche Entscheidung zur Emigration hervor: seine feste Verwurzelung mit dem deutschen Kultur- und Gesellschaftsleben, die er nicht ohne weiteres aufzugeben bereit ist.

Zunächst aus Trotz, dann mit wachsendem Interesse reagiert der Künstler auf die ihm bewußte unmittelbare Gefährdung nach der NS-Machtergreifung mit einer Hinwendung zu religiösen und spezifisch jüdischen Themen. Die zunehmende NS-Hetze evoziert als Meidners Gegenreaktion eine immer tiefer empfundene Verbundenheit zum jüdischen Glauben, als deren äußerlich sichtbares Zeichen der Künstler ab 1935 in hebräischer Schrift signiert⁴⁵⁶.

Die trotzig Reaktion gegenüber den äußeren Gegebenheiten beherrscht auch das **Selbstbildnis** des Zeitraums **1935/ 36** [Abb. 97]⁴⁵⁷. Ernst und gefaßt wirkt das Gesicht, das sich weit weniger äußerlich bewegt als früher dem Blick in den Spiegel stellt. Kein expressives Grimassieren, kein Aufgewühltsein sind ablesbar. Eher überwiegt der Versuch, mit fest aufeinandergepreßten Lippen und entschlossen zusammengezogenen Brauen bewußt nach außen hin Selbstbehauptungswillen zu demonstrieren. Pfl egte Meidner in den früheren Selbstporträts⁴⁵⁸ sein Innerstes über Gebärdensprache und Mimik zu veräußerlichen, so entsteht nun der umgekehrte Eindruck, die äußerliche

⁴⁵⁵ Meidner, Religiöse Bekenntnisse - Der Trennungsstrich (in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 429).

⁴⁵⁶ Zur Hinwendung zum konservativen Judentum als Reaktion auf den NS s. den Aufsatz von R. Ulmer, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. I, 1991, 106-117, hier besonders S. 114.

⁴⁵⁷ Öl auf Malkarton, 67, 5 x 53, 5 cm, Privatbesitz.

⁴⁵⁸ Vgl. etwa das Selbstbildnis von 1915, Öl auf Leinwand, 74, 5 x 53, 3 cm, Nationalgalerie, Berlin; Abb. bei Breuer/ Wagemann, Bd. I, S. 38.

Festigkeit sei getreu der im Bekenntnis von 1929 vorgegebenen Verhaltensmaxime mit etwas Anstrengung vorgeblendet, um die wahren Gefühle tief im Inneren verborgen zu halten.

Aufschluß über die in Wahrheit schon lange empfundenen Isolationsgefühle geben briefliche Äußerungen Meidners. Während der Entstehungszeit des besprochenen Selbstbildnisses hatte sich der Künstler genötigt gesehen, mit seiner Familie von Berlin nach Köln zu wechseln. Die Beweggründe deutete er bereits im März 1932 gegenüber John Uhl an: *"Wir wohnen hier in einer hochnationalistischen Gegend, sind fast die einzige jüdische Familie ringsherum und als solche schon bekannt und würden unter Umständen sehr in gefährliche Situationen hineinkommen"*. Vom November 1934 ist ein verzweifelter Briefentwurf an den Berliner Nachbarn Dr. Baumann erhalten, in dem Meidner für seinen Sohn soziale Kontakte zu erhalten sucht: *"Der Unterzeichnete erlaubt sich, auf Anregung seiner Frau hin, Sie zu bitten, Ihre beiden Töchterchen zu vereinigen im Spiel mit unserem fünfjährigen Jungen, sei es, daß dieser zu Ihnen hinüberkommt, sei es, daß Ihre Kinder bei uns spielen. Wir wohnen nämlich Ihnen gegenüber ... Wir sind Juden und ich erlaube mir nur deshalb diese unverbindliche Anregung, weil unser Kleiner seit langem keinen Spielgefährten hat"*⁴⁵⁹.

Hoffnungen verbinden sich mit dem Wechsel nach Köln insofern, als wenigstens für materielle Existenz gesorgt ist. Der Künstler kann dort eine Stelle als Zeichenlehrer an einem jüdischen Gymnasium wahrnehmen. Bald ist sich Meidner jedoch über die damit verbundenen Nachteile im klaren: durch die anstrengende und ungewohnte Lehrerschaft droht die eigene schöpferische Tätigkeit zu versiegen: *"...ich habe fast jeden Tag 6 Stunden zu geben, von 8 bis 2 Uhr. Nachher lege ich mich ins Bett und bin für jede weitere geistige Tätigkeit für über die Hälfte des Tages untauglich. Von künstlerischer Arbeit oder literarischer, kann fortan keine Rede mehr sein. Das ist kein rühmliches Ende meiner Laufbahn ... Andererseits, wenn ich dieses nicht angenommen hätte, würde ich nicht einmal die Gelegenheit haben, mir durch Straßenkehren etwas zu verdienen, denn auch dies ist uns verwehrt"*⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Beide Zit. n. Meidner, Briefe 1908-1965 (in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 468); die Umstände des Wohnortwechsels auch bei J. Hodin 1973, S. 57.

⁴⁶⁰ Brief an Hanna Bekker im Dez. 1935 (zit. n. Meidner, Briefe 1908-1965, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 469).

Nicht nur wegen der Verfemung seiner Arbeiten in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* ist Meidners Stimmung 1937 an einem Tiefpunkt angelangt: *"... Man muß dieses Köln einmal gekannt haben, um zu wissen, was das für ein Ort ist, ... ein abgestorbenes, unfruchtbares, ausgehöhltes Fellachennest ... Ich wünsche mich einige hunderttausend Meilen weit weg von dieser Stadt, von diesem Lande. Wohin könnte man entfliehen?! Sie selber, als Museumsmann, können irgendwo in der Welt noch eher unterkommen als ein Maler, so einen braucht man heute nirgends"*⁴⁶¹.

In der bitteren inneren Verfassung des Jahres **1937** stellt sich Meidner erneut in einem **Selbstbildnis** dar [Abb. 98]⁴⁶². Trotz der unvollendeten Partien in der rechten unteren Ecke wirkt die gesammelte Präsenz des Künstlers im verlängerten Brustbild beeindruckend. Bei der Arbeit an der Staffelei innehaltend blickt er von oben herab fast abschätzig aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Von den Gefühlen des Ausgegrenztseins, der unruhigen Suche nach Emigrationsmöglichkeiten, die Meidner 1934 begonnen hatte, ist nichts zu spüren. Durch die leichte Untersicht und die aufrechte Haltung wirkt der Künstler stolz und unzugänglich.

Die unvollendeten Partien rechts unten, auf denen vor dem Grund der bloßen Sperrholztafel lediglich skizzenhaft erfaßte Umriss einer Hand mit Pinsel angedeutet sind, werden in kunsthistorischen Publikationen einhellig mit Meidners Emigration nach England begründet. Die fand jedoch erst im August 1939 statt, das Selbstbildnis aber ist 1937 datiert. Sicherlich kann man die zeitliche Diskrepanz wegerklären, indem man anmerkt, der Künstler sei in der Zwischenzeit mit der Beschäftigung als Zeichenlehrer und dem Versuch, geeignete Emigrationsmöglichkeiten zu eruieren, so ausgefüllt gewesen, daß zum Weitermalen keine Muße blieb. Dem steht jedoch ein weiteres in Öl ausgeführtes, vollendetes **Selbstbildnis** von **1938** [Abb. 99] entgegen⁴⁶³. Mögliche Gründe für die Nichtweiterführung des **Selbstbildnisses von 1937** sind somit entweder in vom Künstler befundenen technisch qualitativen

⁴⁶¹ Brief an Franz Landsberger zit. nach ebd.

⁴⁶² Öl auf Sperrholz, 79, 5 x 85 cm, Städtische Kunstsammlungen, Darmstadt; dazu in: J. Harten et al. 1987, S. 402 u. im AK Ludwig Meidner. *An expressionist master*, hrsg. von der University of Michigan - Museum of Art, Michigan 1978, S. 17.

⁴⁶³ Öl auf Malpappe, 71 x 54 cm, Privatbesitz. Darüber hinaus existiert noch ein ebenfalls unvollendetes **Selbstbildnis vor der Staffelei** von 1937, Öl auf Pappe, 80 x 65 cm, Saalbau-

Mängeln oder im dargestellten Sujet zu suchen. Gerade die Stelle, an der die rechte Hand des Künstlers den Pinsel hält, bleibt ausgespart. Wäre es nicht denkbar, daß Meidner das Bildnis, das ihn bei der Arbeit an der Staffelei darstellt, nicht vollenden konnte oder wollte zu einer Zeit, da seine künstlerischen Qualitäten schon lange keinen Anklang mehr finden, von NS-Seite offen verhöhnt werden und sogar ihm selbst das drohende Versiegen seiner schöpferischen Kräfte klar bewußt ist? Als vergleichbar geartete Reaktion wäre hier anzuführen Reinhold Nägeles Unfähigkeit, sich im NS Deutschland und danach im erzwungenen Exil mit seiner Rolle als Künstler zu identifizieren.

Das zu Ende geführte **Selbstbildnis** von **1938** zeigt Meidner ohne attributiven Hinweis auf sein Künstlertum. Mit dem rembrandhaft dunklen Hintergrund und dem zur Selbstbehauptung entschlossenen Gesichtsausdruck knüpft diese Darstellung an das Selbstbildnis von 1935/36 an.

Im November 1938 erlebt Meidner in Köln die Zerstörung der jüdischen Synagoge und jüdischer Geschäfte während der 'Reichskristallnacht'. Die Erfahrung unmittelbarer Bedrohung gibt den endgültigen Auslöser zum Verlassen Deutschlands⁴⁶⁴. Durch Vermittlung des Englischlehrers der Kölner jüdischen Schule erhält der Künstler die zur Einreise nach England nötige Empfehlung des Malers Augustus John; am 2. August 1939 sitzt er im Zug nach London. Die Exiljahre in England, in denen er von Juli 1940 bis Dezember 1941 als '*enemy alien*' interniert ohne künstlerische Erfolge bleibt, stürzen ihn in Schwermut und Depression⁴⁶⁵. Trotz der eigenen bitteren Erfahrungen während des NS-Regimes, trotz des Bewußtseins über die vielfache Judenvernichtung in deutschen KZs - die er in einigen

Galerie, Darmstadt, Abb. S. 73 im AK Ludwig Meidner 1884 - 1966, hrsg. vom Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg 1985.

⁴⁶⁴ Vgl. G. Breuer, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. II, 1991, S. 27; dort auch zu den Umständen der Emigration.

⁴⁶⁵ Zu Meidners Befindlichkeit im engl. Exil ausführlich der Aufsatz von H. Adkins, in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. I, 1991, S. 172-181 u. J. Hodin 1973, S. 85ff.

Das Zurechtkommen mit den Bedingungen des engl. Exils wird allgemein als besonders schwer erachtet, vgl. den Aufsatz von John Willett, Die Künste in der Emigration, in: Exil in Großbritannien, hrsg. von G. Hirschfeld, Stuttgart 1983, S. 183-204, auch W. Haftmann 1986, S. 90ff. u. C. Frowein 1985, S. 9ff.

Zeichnungsfolgen zu verarbeiten sucht - kehrt Meidner im Januar 1952 nach Deutschland zurück⁴⁶⁶.

Bis zu seinem Tod 1966 findet er in begrenztem Rahmen wieder Anschluß an deutsche Kunstkreise - er erhält Porträtaufträge - , er erlangt aber nie mehr die Reputation der frühen Jahre.

4.1.6 Rudolf Levy

Durch die Verfemung und Vernichtung während der NS-Zeit ist der Künstler Rudolf Levy, von dem während der NS-Aktion 'entartete Kunst' 1937 fünfzehn Werke beschlagnahmt wurden⁴⁶⁷, nachhaltig in Vergessenheit geraten. Susanne Thesing verfaßte 1990 die erste Monographie des aus einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie stammenden Stettiners, der seine Ausbildung zusammen mit Purmann an der Karlsruher Kunstgewerbeschule 1895 begonnen und unter Heinrich von Zügel 1903 in München beendet hatte⁴⁶⁸. Nach Studienjahren in Paris 1903 - 1914 im Umkreis der Künstler des *Café du Dôme* und als Schüler von Matisse, wurde Levy nach dem Kriegsdienst Mitglied der Berliner Sezession und stellte ab 1919 mit der Künstlergruppe *Junges Rheinland* in Düsseldorf aus. Die vielversprechenden Tendenzen, die sich mit der Wahl zum Vorstands- und Jurymitglied der Berliner Sezession ab 1928 sowie der Gründung einer privaten Malschule 1929/ 30 ankündigten, werden durch den politischen Machtwechsel im Januar 1933 abrupt unterbrochen. Hauptgrund für Levys frühen Entschluß zur Emigration ist die Umgestaltung der Berliner Sezession *"im Sinne der durch das ganze deutsche Volk gehenden nationalsozialistischen Erneuerungsbewegung"*, der zufolge Juden aus der Vereinigung

⁴⁶⁶ Beispiele für Zeichnungen zu Konzentrationslagerszenen in: G. Breuer/ I. Wagemann, Bd. I, 1991, S. 178. Gegenüber seiner Frau Else, die in England bleibt, rechtfertigt Meidner die Rückkehr nach Deutschland in einem Brief vom 4.4.1961: *"... Zahlreiche Künstler unserer Generation sind im Elend erstickt, halb verhungert, verrückt geworden, oder haben sich das Leben genommen. ... Für mich war dringend der Zwang in mir, um jeden Preis noch einmal malen zu können ... Das hätte ich nie in London erreicht. Wäre ich dort geblieben, wir würden immer tiefer in's Elend gesunken sein. Du warst zornig und beinahe wutentbrannt, daß ich wegging. Und doch war's richtig und hat mich vor dem Untergang bewahrt.."* (zit. n. J. Hodin 1973, S. 29f.).

⁴⁶⁷ A. Hüneke, in: AK Angriff auf die Kunst, 1988, S. 84; bei der Auktion Fischer in Luzern werden 1 Stilleben aus Köln und das Gemälde **Der Tisch** aus Stuttgart zum Verkauf angeboten.

⁴⁶⁸ Zu Biographie und Werk Thesing 1990.

ausgeschlossen wurden. Am 1. April 1933 verläßt der Künstler Deutschland in Richtung Nizza.

Der Lebensverlauf des Künstlers von den positiven Entwicklungen der zwanziger Jahre zu eindeutig negativen Vorzeichen ab Anfang der Dreißiger deutet sich in zwei Selbstbildnissen aus diesem Zeitraum an. Zunächst umkreist der Künstler im **Selbstbildnis I** von 1931/ 32 [Abb. 100] noch mit festen, sicheren Kohlestrichen die ovale Kopfform⁴⁶⁹. Betont treten die Ränder der runden Brille hervor und zeugen von der Scharfsichtigkeit seines Blickes, besonders auf dem dem Betrachter mehr zugewandten rechten Auge, - im übertragenen Sinn vielleicht ein Hinweis auf sein klares Einschätzungsvermögen der politischen Verhältnisse? Insgesamt macht der Künstler einen zwar aufmerksam skeptischen, aber dennoch gefestigten, in sich ruhenden Eindruck. Dieser hat sich im **Selbstbildnis II** von 1932/ 33 [Abb. 101] ins Gegenteil verkehrt⁴⁷⁰. Die Kreidestriche, mit denen Levy seine Kopfform umreißt, wirken mit den mehrfach nebeneinander gelegten Bögen unsicher und suchend und scheinen im Bereich des Halses regelrecht aus der Fassung geraten. Trotz der betont ausgearbeiteten Brille bleibt der Blick des Künstlers unklar vernebelt. Der Mund steht halb offen und trägt gemeinsam mit den immer wieder übereinander gezeichneten, gekurvten Strichbewegungen der Kopfform zum transitorischen, instabilen Gesamtcharakter der Darstellung bei.

Da sich der Künstler auch in Frankreich nicht sicher fühlt, emigriert er 1935 weiter auf die Insel Mallorca, wo er in Cala Ratjada bis August 1936 in einem kleinen Künstlerkreis um Heinrich Maria Davringhausen Rückhalt findet. Die Zuspitzung der innerspanischen Lage treibt ihn ab August 1936 weiter. Ein Emigrantenschicksal geprägt von tiefsitzender Existenzangst, die sich in unruhigem, haltlosem Suchen nach einer sicheren Zuflucht ausdrückt, führt ihn, dem die Verbindungen und finanziellen Mittel für einen dauerhaften Aufenthalt in den USA fehlen, 1938 auf die italienische Insel Ischia. Er lebt von gelegentlichen Bildverkäufen in ständigen Geldsorgen. Wie in Briefen an eine Vertraute zum Ausdruck kommt, erscheint die Malerei als lästige Pflicht

⁴⁶⁹ Kohle auf Papier, 56, 2 x 44, 4 cm, Pfalzgalerie Kaiserslautern.

⁴⁷⁰ Kreide auf Papier, 60 x 47, 3 cm, Staatliche Grafische Sammlung München.

zum Lebensunterhalt: " ... Eine leichte Unruhe erfaßt mich. Manche Male sucht mich der furchtbare Gedanke heim, daß ich dazu verdammt bin, den ganzen Rest meines Lebens in dieser Gegend verbringen zu müssen, so angenehm er auch sei. Vielleicht tue ich unrecht, mich zu beklagen. Was die Arbeit anlangt, ist es nicht nötig groß Aufhebens davon zu machen. ... Manchesmal habe ich Lust den Pinsel wegen der Feder [Levy schreibt an einem Roman] liegen zu lassen. Aber wovon leben? ... "471.

Verzweifelt wird Levys Lage, als 1939 aufgrund der italienischen Rassengesetze seine Aufenthaltsgenehmigung nicht mehr verlängert wird und er per Ultimatum Italien bis zum 25. November verlassen muß⁴⁷². Bemühungen Visum und Überfahrt für die USA oder Chile zu erlangen, scheitern ebenso wie Hoffnungen auf ein Visum für Ecuador, daß er in einem Brief vom 17. Januar 1940 noch sicher zu haben glaubt: "... habe ich für alle Fälle ein Visum für Ecuador mir verschafft. Dann würde ich am 29. Februar auf einem italienischen Schiff die große Reise antreten. Nicht gern ... so hat jeder seinen persönlichen Kummer, der noch zu dem gemeinschaftlichen europäischen Leid, das wir zu tragen haben hinzukommt. Hoffen wir, daß wir uns einmal in einem besseren Europa wiedersehen, in dem man wieder frei atmen wird können und hoffen und arbeiten ... "473.

Im Dezember 1940 übersiedelt Levy nach Florenz. Obwohl ihm der Aufenthalt in Italien inzwischen untersagt ist und er ab 1941, da Hitler allen im Ausland lebenden jüdischen Flüchtlingen die deutsche Staatsangehörigkeit aberkennt, ein Staatenloser ist, fühlt er sich in den florentiner Emigrantenkreisen um Hans Purrmann und Heinz Battke soweit geborgen, daß er wieder mit der Malerei beginnt und seinen dringlichen Wunsch, Europa zu verlassen, hintanstellt. Ein Freund charakterisiert für diese Zeit den Künstler als den "*Überzeugtesten und Unbeirrbarsten von allen, daß der Teufel, der aus Braunau aufgebrochen war, ausgemerzt würde*"⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Brief an Elisabeth Kramer-Tennant vom 17. 7. 1939 (zit. nach Thesing 1990, S. 35f.).

⁴⁷² Zu den italien. Verhältnissen K. Voigt 1989, S. 49ff., S. 93 u. S. 138. Die italien. Rassegesetze legten in Zusammenhang mit dem dt.-italien. Kulturabkommen die Aberkennung der Staatsbürgerschaft für alle nach 1919 eingewanderten Juden fest; Italien bietet von da an keinen Schutz mehr vor Gestapo Zugriffen.

⁴⁷³ Brief an E. Kramer-Tennant (zit. nach Thesing 1990, S. 37).

⁴⁷⁴ Brief von Max Krell an Genia Levy-Koppold 1950 (zit. nach Thesing 1990, S. 41).

Das in Kreide gezeichnete **Selbstbildnis III** von 1943 [Abb. 102] zeugt von dieser zuversichtlichen Verfassung⁴⁷⁵. Obwohl Hals und Schulter in wenigen Strichen nur sparsam angedeutet sind, wird kenntlich, daß sich der Künstler spontan mit Blick über die linke Schulter in die Frontalansicht gewandt hat. Neben dem Brillengestell ist der Lippenschwung betont ausgearbeitet. Hier deutet sich trotz allen Ernstes im Gesichtsausdruck mit dem rechten, leicht nach oben verlaufenden Mundwinkel ganz zaghaft ein Lächeln an. Die rasch hingeworfenen Kreideschwünge unterhalb von Hals und Kinn suggerieren Spontaneität, Kraft und Entschlossenheit.

Im Laufe des Jahres 1943 wird die Situation für Juden und Emigranten in Italien zunehmend gefährlich. Trotz Warnungen zeigt sich Levy scheinbar unbekümmert immer noch in der Öffentlichkeit. Erst der Einmarsch deutscher Truppen in Italien bewirkt nach der Periode trügerischer Geborgenheit in Florenz die Erkenntnis über den Ernst der Lage. Für eine Flucht ist es zu spät und so fällt der Künstler zurück in Resignation und Fatalismus. Im Spätjahr 1943 entsteht sein letztes **Selbstbildnis** [Abb. 103]⁴⁷⁶.

Die im Gegensatz zu den privateren Kohle- und Kreidezeichnungen repräsentative Ausführung in Öl dürfte darauf hindeuten, daß der Künstler im Bewußtsein seiner existentiellen Bedrohung ein bleibendes Dokument seiner geistigen Verfassung hinterlassen wollte. Die Grundstimmung der Selbstdarstellung ist düster und schwermütig. Alle Farben des Gemäldes sind durch die Beimischung von Grau oder Schwarz gebrochen.

Der schwarze Schatten, der sich aufgrund der Beleuchtungssituation vom Hintergrund abhebt, hinterfängt den Kopf des Künstlers wie ein unheilvoller Schemen. Beide Augen bleiben tief verschattet nur als dunkle Höhlen hinter der runden Brille zu erahnen. So wirkt der Künstler, obwohl viel von seinen Gefühlen aus dem schmerzlichen Ausdruck seines Gesichtes abzulesen ist, doch ein Stück weit distanziert, in sich zurückgezogen. Die Art und Weise, wie das fahle, schmerzverzerrte Antlitz vor tristem Hintergrund präsentiert wird, kommt einem 'memento mori' gleich.

Am 12. Dezember 1943 bewahrheiten sich die negativen Ahnungen. Levy wird in Florenz verhaftet. Sein letztes Lebenszeichen ist ein Brief aus dem

⁴⁷⁵ Kreide auf Papier, 58 x 44, 5 cm, verschollen.

⁴⁷⁶ Öl auf Pappe, 41, 5 x 33, 3 cm, Pfalzgalerie Kaiserslautern; dazu Thesing 1990, S. 184.

Gefängnis vom 21. Dezember: *„Sie haben von dem Unglück gehört, daß ich verhaftet worden bin. Ich bin im Gefängnis von Murate seit mehr als einer Woche. Gott allein weiß, wann ich herauskommen werde. Es ist hart für einen Mann von 68 Jahren, der niemals jemandem etwas Böses getan hat, sich in einer solchen Lage zu finden. Geduld. Überbringen Sie meine Grüße an alle, die mir wohl wollen“*⁴⁷⁷.

Am 13. Januar 1944 verläßt eine Gruppe jüdischer Häftlinge Florenz in Richtung des Sammellagers Carpi bei Modena. Auf diesem Transport kommt der Künstler Rudolf Levy ums Leben.

4.1.7 Peter Weiss

Als namhafter Autor, der besonders in den sechziger Jahren in aktuellen politischen Diskussionen Stellung bezog, ist Peter Weiss ein Begriff. Wenig bekannt ist dagegen, daß Weiss vor seiner Karriere als Schriftsteller fünfundzwanzig Jahre lang als Maler künstlerisch tätig war und auf diesem Gebiet zuerst, bevor er im nachhinein anfängt die Erlebnisse schriftstellerisch zu verarbeiten, von seinem in der Jugendzeit einsetzenden Emigrantenschicksal Zeugnis gibt⁴⁷⁸.

Aufgrund der jüdischen Abstammung seines Vaters wird Weiss früh mit einer durch das Aufkommen des NS bedingten gesellschaftlichen Ausgrenzung konfrontiert. Im Familienkreis wird die mit dem Aufkeimen des NS verbundene Problematik bewußt angegangen, ab 1932 diskutiert man offen über Emigration. Trotzdem besucht Weiss ab 1932 einen Zeichenkurs an der privaten Malschule von Eugen Spiro und beginnt ab 1933 mit der Malerei. Die einschneidenden Erlebnisse des Jahres 1934, den Tod der jüngeren Schwester Margit, die vor dem Wohnhaus von einem Auto überfahren wird und die aufgrund der NS-Machtübernahme erfolgte Emigration, bewegen den Neunzehnjährigen zur künstlerischen Aufarbeitung, die 1935 mit den Gemälden **Die Maschinen greifen die Menschen** an, das den Zusammenbruch der alten Welt thematisiert, und dem **Selbstporträt zwischen Tod und**

⁴⁷⁷ Brief an die Florentiner Pensionswirtin Elena Bandini (zit. nach Thesing 1990, S. 47).

⁴⁷⁸ Zur Biographie u. zum malerischen Werk besonders AK 1982 u. Engelbert/ Hiekisch, in: Tendenzen 131 (1980), S. 42ff.

Schwester [Abb. 104] einsetzt⁴⁷⁹. Gerade in letzterem Werk, in dem sich der junge Mann in einer düsteren Vision wie zum Schutz zwischen die kantige Fratze des Todes und das Antlitz seiner verstorbenen Schwester drängt, deutet sich an, daß für den durch Verfolgung, Exil und Isolation weitgehend auf sich selbst zurückgeworfenen Weiss die Malerei in hohem Maße zu einem Mittel der Selbsttherapie, Problembewältigung und Identitätsstiftung wird.

Von Deutschland aus versucht die Familie Weiss zunächst in England Fuß zu fassen. Ab 1935 besucht der angehende Künstler die *Polytechnic School of Photography* und arbeitet nebenbei im Büro des Vaters. Da das Textilunternehmen des Vaters aber in London nicht nach Wunsch floriert, beschließt man die Weiteremigration in die Tschechei. Durch die tschechische Staatsbürgerschaft des Vaters verläuft die Ansiedlung in Warnsdorf ohne Schwierigkeiten. Die Erfahrungen von Weiss in der Heimat des Vaters sind von Anfang an negativ geprägt. Er muß sich bei der Militärbehörde melden, wird als 'wehrfähig' eingestuft und nur zwecks Assimilation vorerst zurückgestellt. Darüber hinaus lebt man im Haus einer sudetendeutschen Frau mit stark antisemitischen Tendenzen, so wie überhaupt der Einfluß der sudetendeutschen Nazis um Henlein in Grenznähe nicht zu übersehen ist. Positiv wirkt sich die Bekanntschaft mit Hermann Hesse aus, den Weiss erstmals 1937 in seinem Haus im Tessin besucht und der ihm zur Förderung seines künstlerischen Talents anrät. Noch im gleichen Jahr beginnt Weiss ein Studium an der Prager Kunstakademie in der deutschsprachigen Klasse von Willi Nowak. Trotz dieser in künstlerischer Hinsicht ermunternden Tendenzen ist das erste Gemälde nach dem Weggang von London, das **Selbstbildnis von 1938** [Abb. 105] von einer tristen, bedrückenden Stimmung geprägt⁴⁸⁰.

Im Stil der so genannten „Neuen Sachlichkeit“ gehalten, richtet der Künstler im Vordergrund den Blick direkt aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters. Hinter ihm gibt ein Fensterausschnitt die Sicht auf eine detailliert wiedergegebene öde Vorstadtlandschaft frei. Die kurvigen Straßenbahnschienen, die Reihe kleiner werdender Strommasten und der zickzackförmige Verlauf der Mauerkronen führen in die Bildtiefe. In der Ferne

⁴⁷⁹ Öl auf Holz, 52, 5 x 52, 5 cm, Museum Bochum u. Aquarell, 47 x 33 cm, Museum Bochum, vgl. die Abb. im AK 1982, S. 115 Nr. 25 u. S. 111 Nr. 23; zur Interpretation auch Adolphs 1993, S. 354.

⁴⁸⁰ Öl auf Holz, 53 x 44, 5 cm, Museum Bochum; dazu Palmstierna-Weiss 1991, S. 79.

wird rechts ein kleiner Jahrmarkt ersichtlich, dessen Fähnchenschmuck Assoziationen an Henri Rousseaus **Ich-Selbst, Porträt in der Landschaft** von 1889/90 wach werden läßt, das Weiss in der Prager Nationalgalerie gesehen haben könnte.

Der weit reichende Blick, die Dominanz von Architektur und Technik sowie die Anordnung des Kopfes direkt unter der Horizontlinie lassen den Künstler einsam und verloren aussehen. Der vereinzelte Ballon am Himmel scheint das Pendant zu seiner psychischen Verfassung. Der melancholische Blick, die Stille des vor sich hin Starrens deuten darauf hin, daß die Existenz im Exil von Sorgen und Isolationsgefühlen geprägt ist. Neben den wenigen fröhlich bunten Akzenten durch den Jahrmarkt beherrscht das Rot der Häuserblocks die Szenerie. Als alarmierende Signalfarbe erzeugt es im starken Kontrast gegen die Blässe des Porträts und die Schwärze des Vordergrunds eine nervöse Spannung. Die Atmosphäre knisternder Bedrohung, die vor dem Einmarsch der deutschen Truppen - auf deren Hakenkreuzfahnen könnte mit dem Farbakkord schwarz-weiß-rot im Vordergrund angespielt sein - den Prager Alltag bestimmte, ist hier adäquat eingefangen.

Dagegen herrscht im **Selbstbildnis in Carrabietta** [Abb. 106] eine freundlichere Stimmung⁴⁸¹. Es ist entstanden im Sommer 1938, während des zweiten Aufenthalts bei Hesse im Tessin, den Weiss selbst als 'fruchtbare Zeit des Aufatmens' bezeichnete⁴⁸². Tatsächlich wirkt der skeptisch prüfende Blick, mit dem sich der Künstler betrachtet, weitaus gefestigter und selbstbewußter als zuvor. Dennoch scheint er sich von den Isolationsgefühlen des Exils nicht ganz freimachen zu können. Mit seiner Position im Bild ist zum Ausdruck gebracht, daß er sich ganz an den Rand gedrängt, ausgegrenzt und in seinen Möglichkeiten beschnitten fühlt.

Im Herbst 1938 kann Weiss bereits nicht mehr in die von deutschen Truppen besetzte Tschechei zurückkehren. Seine Eltern sind in eiligen Vorbereitungen der Emigration nach Schweden begriffen, wo der Vater Geschäftsverbindungen besitzt. Als Inhaber eines tschechischen Passes noch ohne den Vermerk 'Jude', trifft Weiss im Januar 1939 in Alingsås, Schweden wieder mit seiner Familie zusammen.

⁴⁸¹ Öl auf Holz, 17, 5 x 33, 3 cm, Privatbesitz Stockholm; dazu im AK 1982, S. 29 u. 68.

⁴⁸² Vgl. AK 1982, S. 29.

Der Hausierer von 1940 thematisiert die Situation des neuerlichen Anfangs in einem fremden Land, auf dessen Verhältnisse man sich einstellen, in dem man sich als Flüchtling assimilieren muß⁴⁸³. So steht der Hausierer als alter ego des Künstlers, der mit einem Bauchladen und blau-gelben Bändern - Hinweis auf die schwedischen Farben - versehen, bei seinem Einzug auf sich aufmerksam zu machen versucht. Seine Zukunft, seine Stellung sind unsicher und ob er in dem bunten Treiben um ihn herum überhaupt Interessenten finden wird, bleibt fraglich.

Um die ersten Jahre im schwedischen Exil existieren zu können, muß Weiss in der Fabrik arbeiten, der sein Vater als Direktor vorsteht. Daraus ergibt sich der Vorteil des problemlosen Erhalts von Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung. Der Nachteil liegt im langsamen Versiegen der schöpferischen Tätigkeit. Zu den ohnehin von vornherein gehegten Abneigungen dem Exilland gegenüber - *"Schweden war mir fremd, war nicht mein Land, Schweden war nicht meine Heimat, ich hatte keine Zugehörigkeitsgefühle"* - tritt die Schwierigkeit, sich auf das national orientierte, eher provinzielle schwedische Kulturleben einzustellen⁴⁸⁴. Die Aversionen treten offen zu Tage in einem Brief an Robert Jungk, in dem der Künstler besonders beklagt, daß ihm grundsätzlich *"die Aussicht"* fehle, *"in diesem völlig amüsischen und stumpfsinnigen und verfressenen und eigensüchtigen Land, jemals Erfolg zu haben, jemals Bilder verkaufen zu können, jemals die Gelegenheit zu einer Ausstellung zu finden"*⁴⁸⁵. Als sich 1940 wider Erwarten die Gelegenheit zu einer Präsentation in Stockholm bietet, bewahrheiten sich die von Weiss in obigem Brief geäußerten Befürchtungen und die Ausstellung wird ein Mißerfolg, der als Konsequenz nach sich zieht, daß Weiss zur Regeneration der Finanzmittel

⁴⁸³ Öl auf Leinwand, 77, 5 x 55, 5 cm, Museum Bochum; dazu Engelbert/Hiekisch, in: Tendenzen 131 (1980), S. 44 u. im AK 1982, S. 33 Beschreibung des Bildes von Weiss selbst: *"Der Hausierer ist natürlich der Wanderer, der in ein völlig fremdes Land kommt. Ich konnte kein Wort Schwedisch, und ich bzw. Der Hausierer steht da mit dem Bauchladen vor einem Zirkus, die fremde Welt hat ja etwas jahrmartartiges für den Ankömmling. Irgendwo hängt auch eine schwedische Fahne, der Hausierer selbst ist behängt mit blau-gelben Bändchen, um auf sich aufmerksam zu machen ... In Schweden war das Emigrationserlebnis für mich am stärksten, weil ich die Sprache nicht beherrschte. In England habe ich mich viel schneller assimiliert."*

⁴⁸⁴ Zitat s. Palmstierna-Weiss/ Schutte 1991, S. 39.

⁴⁸⁵ Brief an Robert Jungk vom März 1940 (zit. nach Palmstierna-Weiss/ Schutte 1991, S. 46).

wieder ausschließlich in der Fabrik des Vaters arbeiten muß⁴⁸⁶. Erneut ist es ein Selbstbildnis, in dem der Künstler seine Enttäuschung und Verunsicherung angesichts der Schwierigkeiten mit dem Exilland zum Ausdruck bringt.

Das **Selbstbildnis, 10 Uhr abends** von 1940 [Abb. 107] zeugt zwar von dem Bedürfnis, sich der eigenen Person zu nähern, gleichzeitig wird das Selbstporträt in unzähligen Schraffurlagen aber wieder verleugnet, ausgestrichen, negiert⁴⁸⁷. Das Scheitern der künstlerischen Hoffnungen und die Anpassungsschwierigkeiten in Schweden provozieren existentielle Zweifel, die zu einer Unzufriedenheit mit sich selbst führen und diese düster verunklarte Wiedergabe der eigenen Person erklären.

Mit fünfzig weiteren europäischen Künstlern, die vor Krieg und NS Verfolgung in Schweden Zuflucht gesucht haben, kann Weiss im Januar und Februar 1944 an zwei Ausstellungen zum Thema *Künstler im Exil* teilnehmen. Weiss findet dadurch Anschluß an einen Kreis emigrierter und nationaler Künstler in Stockholm. Der Malerkollege Endre Nemes bringt ihn mit progressiven schwedischen Schriftstellern in Kontakt, wodurch Weiss selbst zum Schreiben angeregt wird. Während er auf dem Gebiet der Malerei verstärkt zum Experimentieren mit modernen Tendenzen neigt, gewinnt die schriftstellerische Tätigkeit gegen Kriegsende immer mehr an Gewicht.

Bevor das Schreiben ab etwa 1947 zur bevorzugten künstlerischen Ausdrucksform avanciert, zieht Weiss in einem **Selbstbildnis** von 1946 [Abb. 108] nach dem Ende von Krieg und NS Bedrohung Bilanz⁴⁸⁸. Deutlich wird die veränderte künstlerische Ausdrucksweise, Resultat des Experimentierens mit modernen Einflüssen. In der Härte der Ausführung erinnert sie an eine auf das Wesentliche beschränkte Strömung der „Neuen Sachlichkeit“ mit einer Tendenz zum Abstrahieren und Geometrisieren. Die kalte Grundstimmung des Selbstporträts wird nicht nur durch die maskengleiche Härte und marmorne Glätte der Gesichtszüge, sondern auch durch die kühle Farbstimmung evoziert, deren dominantes Blau in Kontrast zur fahlen Blässe des Gesichtes, die durch

⁴⁸⁶ Vgl. Brief an Levin Goldschmidt vom Februar 1940 zur bevorstehenden Ausstellung u. zum Mißerfolg bei Palmstierna-Weiss/ Schutte 1991, S. 48.

⁴⁸⁷ Bleistiftzeichnung, 26, 5 x 17, 2 cm, Museum Bochum.

⁴⁸⁸ Öl auf Holz, 23 x 20 cm, Museum Bochum; dazu Engelbert/ Hiekisch, in: Tendenzen 132 (1980), S. 45.

die leichten Rot-Akzente an den Wangenknochen zusätzliche Betonung erfährt, an eisiges Wasser und Gletscher denken läßt. Die spürbare Kälte und Leere des Bildes, ohne den für den Künstler zumeist wichtig gewesenen erzählenden Hintergrund, gibt noch einmal Zeugnis von der Fremdheit und Isolation, die der Künstler im Zufluchtsland empfindet. In der Verhärtung der Gesichtszüge mit den steilen Zornes- und Sorgenfalten auf der Stirn und dem schmallippigen, strengen Mund werden die existentiellen Krisen der Exilzeit visualisiert, wobei der gefestigte, stechende Blick auf angestaute Wut aber auch innere Kraft und den festen Willen deutet, das alles, jetzt, da die NS Bedrohung und der Krieg vorbei sind und man sich nicht mehr als Exilant fühlen muß, zu überwinden.

1946 beendet Weiss durch die Annahme der schwedischen Staatsbürgerschaft sein wurzelloses Emigrantendasein. Erst 1975 gelangt er in den zwei Bänden der *Ästhetik des Widerstands* zu einer schriftstellerischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus und den Erfahrungen der Exilzeit, die er in seinem malerischen und zeichnerischen Werk viel unmittelbarer, parallel zu den Ereignissen schon vollzogen hat⁴⁸⁹.

4.1.8 Leo Maillet

Als letztes Beispiel soll der 1902 in Frankfurt am Main geborene Leo Maillet oder bürgerlich Leo Mayer das Kapitel *'Jüdische Künstler in der Emigration'* beschließen. Seit der NS-Unterdrückung hat sein eng mit den Lebensumständen verbundenes künstlerisches Werk noch kaum wieder Beachtung gefunden⁴⁹⁰. Ähnlich wie Felix Nussbaum versuchte er, sowohl die äußeren Bedingungen als auch die innere Befindlichkeit während der Dauer seines Emigrantendaseins in einer Folge von Zeichnungen künstlerisch festzuhalten und zu verarbeiten.

⁴⁸⁹ P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt 1975; vgl. dazu den Aufsatz von A. Söllner, *Widerstand gegen die Verdrängung*, in: Palmstierna-Weiss/ Schutte 1991, S. 267 - 293.

⁴⁹⁰ Vgl. dazu im Maillet-Retrospektive-AK 1989, S. 59.

Durch den engen Kontakt mit Max Beckmann, ab 1930 sein Lehrer an der Frankfurter Städel-Schule⁴⁹¹, wird Maillet früh für das Umschwenken des deutschen Kulturlebens in Richtung NS-Feme- und Verfolgungskampagnen sensibilisiert. Im Gegensatz zur Illusion vieler, Hitler sei nur ein vorübergehendes Phänomen, fühlt sich Maillet nicht nur von den am Beispiel seines Vorbilds Max Beckmann erfahrenen regulativen Eingriffen in das Kulturleben, sondern auch als Jude von den antisemitischen Tendenzen des NS bedroht und zieht ein rechtzeitiges Ausweichen vor. Ab 1934 führen ihn die Stationen seiner Emigration über Belgien und Luxemburg nach Paris⁴⁹². Dorthin wird Maillet paradoxerweise ein Brief der RKK, datierend vom 3. 8. 1936, nachgesandt, der ihn darüber in Kenntnis setzt, daß er *"nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung der deutschen Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken"* besäße. Der Unterzeichnete Hoffman untersagt *"die weitere Ausführung des Berufes als Maler"*⁴⁹³ !

Bei Kriegsausbruch wird Maillet im Internierungslager *Villebon* in der Dordogne untergebracht; die Internierten hausen dort in leeren Ställen⁴⁹⁴. Es folgen Aufenthalte in den Lagern *Les Milles* bei Aix und *Rivesaltes* bei Perpignan, wo den Künstler die Deportation nach Auschwitz erwartet. - Die Parallelen zum Schicksal Gert Wollheims sind frappierend.

Durch einen gewagten Sprung vom Deportationszug verliert Maillet das linke Augenlicht, ihm gelingt aber die Flucht in den unbesetzten Teil Frankreichs. Als ab November 1942 Südfrankreich unter deutsche Besatzung gerät, sucht der Künstler in den Cevennen Zuflucht. Unter dem Tarnnamen Theophile Maillet verdingt er sich als Viehhirte.

Auf die Zeit des Interniertseins, Verfolgtseins, des Ungewissen bezieht sich die nachträglich während der Jahre 1950 - 60 erstellte Radierungsfolge **Entre**

⁴⁹¹ Den Einfluß Max Beckmanns auf die frühen Arbeiten Maillets zeigt beisp. das Gemälde **Porträt R.M. Die Pianistin** von 1932, S. 21, Abb. 12 im Maillet-Retrospektive-Kat 1989.

⁴⁹² Vgl. im Maillet-Retrospektive-AK 1989, S. 30.

⁴⁹³ Zit. nach ebd.

⁴⁹⁴ Zu Maillets wechselhaftem Schicksal in Frankreich während des Krieges im Maillet-Retrospektive-AK 1989, S. 34ff. oder bei A. Gausmann, *Deutschsprachige bildende Künstler im Internierungs- und Deportationslager Les Milles 1939-1942*, Paderborn 1997, S. 88ff.

chien et loup - 1000 = 12 / 12 = 1000⁴⁹⁵. Alle zwölf Blätter gehen zurück auf ein ganzes Konvolut von Aquarellen, Zeichnungen, Skizzen, die spontan und unmittelbar in der Ausführung direkt im Lager und in den Verstecken entstanden sind. Maillet selbst sieht sich mit der Folge, in der künstlerische Dokumentation mit seelischer Bewältigung einhergeht, in der Tradition von Goyas **Desastres de la guerra** oder Callots **Les Misères et les Malheures de la guerre**⁴⁹⁶. Wobei gegenüber der drastischen Grausamkeit, dem unmenschlich viehischen Gebaren der Menschen während des Krieges, wie sie durch die beiden vorgenannten Künstler ungeschminkt festgehalten wurde, bei Maillet die am eigenen Schicksal erfahrene psychologische Komponente dominiert. Die vorherrschenden Themen der Folge handeln vom sich Verbergen müssen, von Todesgedanken. Dabei reflektiert Maillet in Selbstbildnissen die persönliche Situation und gibt seiner inneren Befindlichkeit Ausdruck.

In einer Tuschzeichnung mit dem Titel **Gehängt** von 1940 [Abb. 109] dient der Spiegel nicht wie in früheren Arbeiten in erster Linie als Objekt für perspektivische Spielereien oder Mehrfachspiegelungen⁴⁹⁷. Indem er an der Decke befestigt vor kahlem Hintergrund wie am Galgen baumelnd das Gesicht des Künstlers reflektiert, fungiert er im übertragenen Sinn als Ventil für dessen existentielle Bedrohung. Über den durch Wände an allen Seiten extrem

⁴⁹⁵ Vgl. dazu Maillet-Retrospektive-AK 1989, S. 53ff. Zur nachträglichen Aufarbeitung der Originalblätter bemerkte M. selbst in unpublizierten autobiographischen Notizen: *"Ich gab ihnen den Titel 'Nachträgliches', um so mehr, da Unvergessen und nachtragende Erinnerung einen meiner wesentlichen Charakterzüge darstellen: den Verrätern den Galgen, den Hilfsbereiten ein Denkmal"*; vgl. auch Maillets Äußerungen zur Entstehung der Graphik **Vor der Deportation**, **Les Milles**, in: Leo Maillet, Bilder, Skizzen und Notizen eines Frankfurter Malers, Mainz o. J., S. 59: *"... Es kam ein Lastwagen schon voll mit Männern, Frauen, Kindern. Man verlud mich. Wir fuhren nach Aix-en-Provence ins Lager Les Milles. Das Gebäude war eine Backsteinfabrik, vollgepfropft mit Häftlingen, die von Wanzen, Läusen und Flöhen geplagt wurden. Dementsprechend lausig war die Behandlung. Zwei Hauptgestapoleute, Elsässer, waren wahre Karikaturen von Gespenstern. Einer war in schwarzer Uniform geschnürt und peitschte mit einem Lederriemen in der Luft herum, grün im Antlitz und ausgemergelt. Der andere, das Gegenteil, ein wahrer Schweinskopf, eine Mißgeburt, mit aufgequollenem Militärrock... Ich hatte nicht gewagt sie zu zeichnen; aber die nervös Herumirrenden skizzierte ich, und 15 Jahre später radierte ich nach dieser Skizze die intensive, düstere Graphik Vor der Deportation"*.

⁴⁹⁶ Die Blätter zu Goyas 'Desastres' entstanden zwischen 1810 - 1820; Callots Folge erschien 1633; vgl. zu Kriegszyklen allgemein das Werk von E. Bauer (Hrsg.), Schrecknisse des Krieges. Druckgraphische Bildfolgen des Krieges aus fünf Jahrhunderten, Ausstellungskatalog des Wilhelm-Hack-Museums, Ludwigshafen 1983, darin S. XVI u. S. 17ff. zu Callot sowie S. XVIII u. S. 57ff. zu Goya.

⁴⁹⁷ Chinatinte, 31, 4 x 24, 3 cm, Privatbesitz (Wdh. 1960); dazu im Retrospektive-AK 1989, S. 36 u. als Beisp. für ein früheres Spiegel-Selbstbildnis ebd. S. 20, Abb. 8.

eingegrenzten Bildraum, die karge, trostlose, unpersönliche Ausstattung des kastenartigen Zimmers wird die Enge, Isolation und Einsamkeit der Situation in den Internierungslagern übermittelt. Hier dient der Spiegel als wichtige visuell erfahrbare Daseinsbestätigung.

Die Funktion des Spiegels als Mittel zur Erforschung und Vergewisserung des Selbst bestätigt die Federzeichnung **Vorahnung** von 1942 [Abb. 110]⁴⁹⁸. Der fast bis zum Boden reichende Spiegel reflektiert Maillet im verlängerten Brustbild. Im Gehen begriffen hat sich der Künstler noch einmal umgewandt und blickt in Seitenansicht über die linke Schulter hinweg zurück auf sein Spiegelbild. Ständig dem Gefühl des Verfolgtseins, ab 1942 mit der bevorstehenden Deportation wahrhaft existentiellen Ängsten ausgesetzt, scheint sich Maillet über den bestätigenden Blick in den Spiegel Mut und Kraft zusprechen zu wollen. Wegen der unmittelbaren Umwendung, die mit der starken Drehung im Rücken kaum länger durchzuhalten ist, wirkt die Selbstbildnissituation wie ein melancholischer, aber gefaßter Abschied vor dem Gang in eine ungewisse, dunkle Zukunft.

Durch Protektion eines Franzosen gelingt Maillet die Flucht in die Schweiz, wo er in einem ausgedienten Hotel in Montreux bis Kriegsende interniert bleibt. Bevor er sich mit 43 Jahren ein neues Leben in Freiheit aufbauen kann, zieht der Künstler im Selbstbildnis **Moi** von 1945 [Abb. 111] Bilanz⁴⁹⁹.

Komprimiert sind die Beweggründe vorhanden, die Maillets künstlerische Arbeit während der NS-Diktatur dominierten: Dokumentation von Leid und Elend, seelische Bewältigung, Selbstbehauptung, Hoffnung. Ohne ablenkende Details ist in leichter Drehung nach rechts das Gesicht des Künstlers dem Betrachter nah vor Augen gerückt. Die große Nähe scheint dazu aufzufordern anhand der, mal dichter, mal gelockerter gesetzten Schraffurpartien, über die feinen Federstriche und das filigrane Liniennetz unter den Augen, den leidvollen Erfahrungen, die sich als Faltenlandschaft in das Gesicht eingegraben haben nachzuspüren. Der Mund bleibt stumm, die Lippen sind fest aufeinandergepreßt. Statt dessen sprechen die Augen. Kritisch und unausweichlich sucht der Blick Verbindung nach außen und stellt die Frage nach dem Warum. Neben den großen Belastungen der letzten Zeit spricht aus

⁴⁹⁸ Rote Tinte, 31, 8 x 24, 4 cm, Privatbesitz (Wdh. 1960), dazu ebd., S. 38.

⁴⁹⁹ Radierung, 17, 3 x 19, 8 cm, Historisches Museum, Frankfurt; dazu wie oben S. 10/ 11.

den wachsamem unbeirrten Augen der Triumph, alles überstanden zu haben und Kräfte für den Neuanfang mobilisieren zu können.

5. Einzelreaktionen

5.1 Auswahlkriterien

Für die unter diesem Kapitel zusammengefaßten Künstler gilt nicht wie bisher, daß in einer ganzen Selbstbildnisreihe die Veränderung der Lebensumstände durch den Einfluß des NS festgehalten wird. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, daß sie jeweils in einem Selbstbildnis direkt auf eine NS-Verfemungsaktion bezug nehmen - konsekutives Selbstbildnisverhalten - oder einen durch die äußeren Umstände bewirkten Wandel der Persönlichkeit mittels einer zum abwägenden Vergleich herausfordernden Selbstdarstellung von Anfang und gegen Ende der NS-Herrschaft offenlegen - vergleichendes Selbstbildnisverhalten.

Unter dem Kapitel *Einzelreaktionen* wäre vielleicht auch hinzuweisen auf die Betroffenheit, die zahlreiche Künstler über die Zerstörung ihrer Heimatstädte, insbesondere über die Zerbombung Dresdens bekunden, indem sie sich in Selbstbildnissen vor den Trümmern der Stadtkulisse zeigen - Erich Gerlach, Otto Griebel, Grethe Jürgens, Alfred Ahner⁵⁰⁰. Da diese Situation jedoch nur indirekt - indem man die Nazis als Aggressoren für den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verantwortlich macht - als Auswirkung der Hitlerdiktatur angesehen werden kann, wurden die Selbstdarstellungen vor den Ruinen zerstörter Städte zu Kriegsende hier nicht berücksichtigt.

⁵⁰⁰ Erich Gerlach, **Selbst vor Trümmern**, 1945; Otto Griebel, **Selbst vor dem brennenden Dresden**, 1945, beide abgebildet in: K.M. Kober, 1945 - 1949. Die Kunst der frühen Jahre, Leipzig 1989, Abb. S. 57; Grethe Jürgens, **Selbst vor Trümmern**, 1944, Abb. 117, S. 90 bei D. Schmidt, Ich war..., 1968; Alfred Ahner, **Selbst unter Kriegseindruck**, 1943, Abb. 1 in: Helmut Scherf, Alfred Ahner - ein thüringischer Künstler, in: BK 6 (1968), S. 318-320. Auf den besonderen Stellenwert des Selbstbildnisses zur Bewältigung der Situation nach 1945

5.2 Konsekutives Selbstbildnisverhalten

5.2.1 Oskar Kokoschka

Mehrfach aufgrund von NS-Bedrohung zur Flucht getrieben, ist Kokoschka einer der Künstler, die sich öffentlich dezidiert gegen eine rassistisch-ideologisch begründete Kunstpolitik beziehungsweise Kunstverfolgung äußern. Obwohl er als gebürtiger Österreicher von den politischen Entwicklungen in Deutschland zunächst nicht unmittelbar betroffen ist, nimmt er früh eine engagiert antifaschistische Position ein. Enttäuscht über die geringe Anteilnahme am Schicksal des alternden Liebermann, der am 7. Mai aufgrund des in Kraft tretenden Arierparagraphen seinen Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste sowie die Niederlegung seines über zwölf Jahre innegehabten Ehrenpräsidiums erklärte, schreibt Kokoschka im Mai 1933 von Paris aus einen sensibel formulierten Essay *Für Max Liebermann: "Mit einem lebhaften, mit der Entfernung von Deutschland wachsenden Bedauern sehe ich, daß in den Reihen seiner Kameraden, die ihm ein Leben lang gefolgt sind, keiner es empfindet oder, besser gesagt, keiner es zum Ausdruck bringt, daß der 86jährige Greis ... mit einem bitteren Gedanken an menschliche Unzulänglichkeit scheiden könnte ... Vergessen wir doch nicht, daß alle Vaterländer im Schoß der Allmutter Erde verwurzelt sind. Freudenfeuer nicht Scheiterhaufen seien dieser göttlichen Mutter ... angezündet"*⁵⁰¹.

Die vehemente Agitation der Austrofaschisten treibt den Österreicher Kokoschka, gegen den auf Veranlassung des Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste seit Juni 1933 das 'Amt für Rasseforschung' wegen Verdachts auf jüdische Abstammung ermittelt⁵⁰², 1934 ins Prager Exil, das in jener Zeit einen Brennpunkt antifaschistischer Emigration darstellt. Faktoren wie geographische Nähe, ein demokratisches politisches System, das Fehlen der Sprachbarriere und die Existenz eines deutschen Kulturlebens, was gerade

verweist Karl Max Kober, *Die Stunde Null? Zur Bewußtseinslage der Künstler nach 1945*, in: *Bildende Kunst*, H 11 (1987), S. 524f.

⁵⁰¹ Oskar Kokoschka. *Briefe II: 1919 - 1934*, hrsg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985, S. 260.; auch wiedergegeben bei D. Schmidt, *In letzter Stunde*, 1964, S. 40ff.

⁵⁰² Vgl. bei Brenner 1972 S. 128f., Dokument 108 und zur Weiterführung der Nachforschungen noch 1935 ebd. S. 141, Dokumente 130 u. 131.

Künstlern und Schriftstellern ein leichtes Weiterarbeiten ermöglichte, erklären die anfängliche Beliebtheit der Tschechoslowakei als Zufluchtsland⁵⁰³.

Mit Kokoschkas Unterstützung, allerdings ohne seine dauernde aktive Teilnahme, schließt sich in Prag ab Sommer 1937 unter seinem Namen ein Kreis aus Deutschland geflohener Künstler zusammen, darunter Theo Balden, Johannes Wüsten, John Heartfield. Mit Schriften und Veröffentlichungen, unter anderem Texte von Kokoschka, engagiert man sich für eine Zusammenarbeit aller antifaschistischen Künstler im Kampf gegen den NS und stellt ein humanistisch-fortschrittliches Erscheinungsbild deutscher Kunst vor⁵⁰⁴.

Dem kämpferischen Antifaschismus des spanischen Bürgerkrieges, versucht Kokoschka von Prag aus mit den Mitteln seiner Kunst Aufmerksamkeit und Unterstützung zu verschaffen. Es entstehen Bildnisse der im Kampf gegen Franco Gefallenen Aufständischen und Plakate mit appellativen Aufrufen wie etwa **Rettet die baskischen Kinder**⁵⁰⁵.

Während die diversen Artikel, Essays oder Plakate Kokoschkas eine bewußt öffentliche Reaktion auf NS-Aktionen darstellen, erfolgt im **Selbstbildnis eines entarteten Künstlers** von 1937 [Abb. 112] das privatere Überdenken und zum-Ausdruck-Bringen persönlicher Empfindungen angesichts der Zurschaustellung seiner Werke in der Münchner *Entarteten Kunst*⁵⁰⁶. Sechzehn Arbeiten und eine Mappe werden in dieser größten Schandausstellung verhöhnt als *"Fieberphantasien eines Geisteskranken"*⁵⁰⁷. Nach bewährter Schultze-Naumburg-Methode vergleicht der Ausstellungsführer zwei Kokoschka-Porträts mit dem Selbstbildnis eines Schizophrenen und stellt an den Leser höhnisch die Aufgabe, darüber zu rätseln, *"welche der drei Arbeiten die Dilettantenarbeit vom Insassen eines*

⁵⁰³ Vgl. dazu im AK Drehscheibe Prag 1989, S. 34 u. den Aufsatz von A. Janistinová, in: J. Hülsewig-Johnen 1994, S. 77-90.

⁵⁰⁴ Hierzu im AK Drehscheibe Prag 1989, S. 120 u. D. Schmidt, Partisan Oskar Kokoschka, in: Kunst im Exil in GB, 1986, S. 189-194, hier S. 189. Seit 1935 schreibt K. auch für die *Union für Recht und Freiheit* politische Artikel.

⁵⁰⁵ Aus dem Jahr 1937 stammen die weiteren Plakate **La Passionara** u. **Garcia Lorca**, vgl. W. Haftmann, S. 30/33, in: J. Hülsewig-Johnen 1994 u. Janistinová, in: ebd., S. 79.

⁵⁰⁶ Öl auf Leinwand, 110 x 85 cm, als Dauerleihgabe von Privat in der Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Als eines der wenigen Gemälde mit aktuellem Zeitbezug war Kokoschkas Selbstbildnis 1938 in der Ausstellung Twentieth Century German Art in London ausgestellt, s. Frowein 1985, S. 21.

⁵⁰⁷ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster⁵ 1998, S. 140, 142, 144, 150, 156, 169, 170, 175, 179, 181.

Irrenhauses“ sei.⁵⁰⁸ Alfred Rosenberg empfiehlt in seinem *Mythus des 20. Jahrhunderts* bezüglich Kokoschka: *"Man sehe einmal lange und aufmerksam die Selbstbildnisse eines Kokoschka an, um angesichts dieser Idiotenkunst das grauenhafte Innere halbwegs zu begreifen"*⁵⁰⁹. Insgesamt werden innerhalb der NS-Säuberungsaktionen 417 Arbeiten von Kokoschka beschlagnahmt⁵¹⁰.

Wie sein **Selbstbildnis eines entarteten Künstlers** bezeugt, sieht Kokoschka die beste Möglichkeit, mit dem Zustand der Verfemung in der einstigen Heimat zurechtzukommen, nicht im Ausweichen und Ignorieren, sondern in direkter Konfrontation. Fast provokant stellt er sich den NS-Regeln und untersucht das Ich auf etwaige Veränderungen, die durch die plötzliche und ohne eigene Einflußnahme gewandelte Existenz als 'entarteter Künstler' entstanden sein könnten.

Im Brustbild in Frontalansicht präsentiert sich Kokoschka im Zustand tiefer Verunsicherung. Elemente wie die grobe, deutlich lesbare Pinselschrift, der pastos-fleckige Farbauftrag und das besonders im Bereich des Gesichtes eingesetzte Licht-Schatten-Spiel verstärken den in Aufruhr befindlichen Eindruck seiner momentanen Verfassung. Dem entgegen deuten die bewußt aufrechte Haltung und die abwehrbereit, schützend vor der Brust verschränkten Arme eher auf trotzigem Stolz und Beherrschtheit.

Die Überschneidungen am rechten und unteren Bildrand sowie links im Bereich des Ellenbogens lassen Kokoschka in bezug auf den ihn umgebenden Bildraum übergroß erscheinen. Diese Monumentalisierung der Figur, die unübersehbare Präsenz des Künstlers im Bildraum, manifestiert den trotz alledem kaum zu erschütternden Willen sich zu behaupten.

Liegt in dem Selbstporträt somit, einem Psychogramm gleich, die Beschreibung des seelischen Zustandes vor - der bezugnehmende Titel läßt keine Zweifel aufkommen -, so hebt die Gestaltung des Hintergrundes auf die allgemeine historische Situation ab. Mitten in grüner, bewaldeter Landschaft befindet sich am linken Bildrand ein nackter Mann auf der Flucht. Ihm folgt in schemenhafter Andeutung am rechten Rand ein Hirsch. Die simultane Darstellung von dem typischen Jagdwild Hirsch und einer flüchtenden Gestalt

⁵⁰⁸ Ausstellungsführer S. 31 (Wiedergabe bei P.-K. Schuster wie oben).

⁵⁰⁹ A. Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München 1930, S. 299.

suggeriert die Bezugnahme auf das Schicksal eines Geflohenen, das der Künstler mit so vielen anderen NS-Flüchtlingen teilt. Gerade die bereits festgestellte Monumentalität von Kokoschkas Bildnis verleiht der Darstellung eine Art Mahnmalcharakter, der auf die allgemeine Situation der Exilanten, auf die Notwendigkeit zur Flucht, die Gefühle des Verfolgtseins und der 'Heimatlosigkeit' anspielt⁵¹¹.

Ganz am fernen Horizont leuchten aus dem satten Grün der Wälder Gelb- und Orangetöne hervor - der Widerschein von Feuer? Ähnlich wie Dix und Grosz dürfte Kokoschka hier intuitive Ahnungen über den kommenden Weltkrieg ausgedrückt haben⁵¹².

Wegen des sich abzeichnenden unbehinderten NS-Zugriffs auf die Tschechei via 'Heimführung des Sudetenlandes ins Reich', ist Kokoschka 1938 zu einem Wechsel des Exillandes gezwungen. Nahezu mittellos, ohne Werke, ohne Ansehen, in Deutschland verfemt und zusammen mit Hofer im Juli 1938 aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen⁵¹³, erreicht der Österreicher Kokoschka mit tschechischem Paß englischen Boden⁵¹⁴.

Durch den tschechischen Paß entgeht er dem Schicksal anderer Emigranten - wie Ludwig Meidner oder Reinhold Nägele - als '*enemy alien*' interniert zu werden und engagiert sich beispielsweise in der Organisation der Ausstellung *Twentieth Century German Art* 1938 in London zusammen mit Herbert Read mit bewundernswerter Kraft, auch mit den Mitteln seiner Kunst, gegen den Faschismus, für Unterstützung, Zusammenhalt und Organisation der Exilierten. 1943 wird er Vorsitzender des 1938 begründeten *Freien Deutschen*

⁵¹⁰ S. Barron 1992, S. 285.

⁵¹¹ O.K. gibt seit der Prager Zeit im Hintergrund von Porträts Bezüge auf das zukünftige oder vergangene Leben der Dargestellten, vgl. das **Porträt Olda Palkovska** 1935, **Porträt Masaryk** 1935/36, s. dazu I. Calvocoressi, in: J. Hülsewig-Johnen 1994, S. 177. So könnte die Hintergrundgestaltung des Selbstporträts als Ahnung der im folgenden Jahr notwendigen erneuten Flucht zu sehen sein.

⁵¹² Dazu paßt die Information von H. Spielmann, in: J. Hülsewig-Johnen 1994, S. 177, O.K. habe sich nie als Emigrant, sondern immer als Flüchtling verstanden, der in seiner Heimat Europa blieb und dem es aber verwehrt war, frei überallhin zu reisen.

⁵¹³ Zu K's Ausschluß aus der Preußischen Akademie der Künste s. D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 249.

⁵¹⁴ Den tschechischen Paß erhielt Kokoschka im Juli 1935 durch Staatspräsident Masaryk s. AK Drehscheibe Prag 1989, S. 132.

Kulturbundes in London und nimmt 1947 die englische Staatsbürgerschaft an⁵¹⁵.

5.2.2 Paul Klee

Genauso direkt wie Kokoschka bezieht sich Paul Klee mit **Von der Liste gestrichen** auf eine NS-Verfemungsaktion. Allerdings gibt für ihn nicht die Präsentation seiner Werke in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst*, sondern eine frühere Diffamierungsmaßnahme den Anlaß⁵¹⁶.

Kurz nach Hitlers Machtergreifung ist die Düsseldorfer Akademie - Klee nimmt dort seit 1930 ein Lehramt wahr - respektive deren Direktor Walter Kaesbach heftigen Angriffen der NS-Presse ausgesetzt. Unter anderem bezichtigt man Kaesbach der „*Förderung der Kunstzersetzung, des Bolschewismus und der Bevorzugung von Juden und Kommunisten bei der Vergabe der Professorenstellen*“ - Ende März 1933 muß Kaesbach dem NS-Druck weichen⁵¹⁷.

Nach erfolgreicher Beseitigung des verantwortlichen Direktors beginnt sich der Nachfolger - mit Klees Worten "*ein Hitlerischer Studienrat aus Hannover*" (d. i. J. P. Junghans)⁵¹⁸ - auf Säuberungsmaßnahmen innerhalb der Professorenschaft, primär auf die Auslese der von Kaesbach berufenen Mitglieder zu konzentrieren. Hetzerische Artikel der NS-Presse unterstützen die anvisierten 'Aufräumarbeiten'. Dort fokussiert man auf den Kreis unliebsamer Akademielehrer, innerhalb dessen Klee zu einer Hauptzielscheibe avanciert. Anlässlich der Präsentation auf einigen Feme-Ausstellungen des Jahres 1933 bezeichnet man die Werke des "*Judenschweizers*" Klee als "*verblödete Irrsinnsbilder*", als "*Spekulationen auf die Dummheit der*

⁵¹⁵ Zur Tätigkeit im Kulturbund C. Frowein 1985, S. 78ff. u. D. Schmidt, Partisan O.K., in: *Kunst im Exil in GB*, 1986, S. 192, auch zu den kritischen, antifaschistischen Gemälden wie **Das rote Ei** 1940/ 41 oder **Anschluß - Alice im Wunderland** 1942 und **Wofür wir kämpfen** 1943.

⁵¹⁶ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵¹⁹⁹⁸, S. 136, 138, 156, 166, 168, 171, 173, 180; diffamiert wird auch die Monographie von Will Grohmann, *Paul Klee, Handzeichnungen*, München 1936.

⁵¹⁷ Vorwürfe an Kaesbach vgl. Artikel in der *Volksparole* vom 15. 3. 1933 mit dem Titel *In der Düsseldorfer Akademie wird aufgeräumt, was das System Kaesbach verbrochen hat* (s. C. Hopfengart 1989, S. 97). Kaesbach hatte seit 1924 neben Klee Oskar Moll, Heinrich Campendonk, Ewald Mataré zu Professoren berufen, die alle im Frühjahr 1933 beurlaubt oder entlassen werden. Zum Schicksal Kaesbachs, der sich nach der Entlassung nach Hemmenhofen an den Bodensee zurückzieht vgl. A. Klapheck, in: U. Krempel 1985, S. 64-72.

⁵¹⁸ So Klee an seine Frau Lily, s. F. Klee (Hrsg.), P. K.- Briefe an die Familie, Bd. 2, S. 1230.

Betrachter", und in einem Artikel der *Volksparole* vom 1. April heißt es wieder auf rassistische Verfehlung zielend: *"Dann hält der große Klee seinen Einzug, berühmt schon als Lehrer des Bauhauses Dessau. Er erzählt jedem, er habe arabisches Vollblut in sich, ist aber typisch galizischer Jude"*⁵¹⁹.

Angesichts der hartnäckigen Gerüchte über die in NS-Augen 'minderwertige' rassische Herkunft kann es kaum verwundern, daß Klee in einem von seiten des Kultusministeriums in Auftrag gegebenen 'Bericht zur Erfassung der Verhältnisse an der Düsseldorfer Akademie' auf einer Liste mit Säuberungsvorschlägen unter dem Stichwort erscheint: *"Wird als Jude und Lehrer für unmöglich und entbehrlich angesehen"* ⁵²⁰.

Trotz der mehrfach gegen ihn erhobenen unzutreffenden Verdächtigungen jüdischer Abstammung zu sein, bezieht Klee zur populären NS-Rassenverfolgungspolitik eine eindeutig ablehnende Position, die in der damaligen Situation nur wenige Deutsche sich einzunehmen in der Lage sahen: *"Von mir aus etwas gegen so plumpe Anwürfe zu unternehmen, scheint mir unwürdig. Denn: wenn es auch wahr wäre, daß ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert. Diesen meinen persönlichen Standpunkt, der meint, daß ein Jude und Ausländer an sich nicht minderwertiger ist als ein Deutscher und Inländer, darf ich von mir aus nicht verlassen, weil ich mir sonst ein komisches Denkmal für immer setzte. Lieber nehme ich Ungemach auf mich, als daß ich die tragikomische Figur eines sich um die Gunst der Machthaber Bemühenden darstelle"*⁵²¹.

⁵¹⁹ Artikel der *Volksparole* vom 1. 4. 1933 (wiedergegeben in: U. Krempel 1985, S. 77). NS-Hetze etwa noch durch Robert Böttchers Buch, Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich, Breslau 1933, S. 59: *"Da ist der langjährige Bauhausprofessor Paul Klee, der ... sarazenisches Blut in den Adern hat..."*, weitere Artikel bei C. Hopfengart 1989, S. 97 u. 101.

⁵²⁰ Liste bei C. Hopfengart 1989, S. 98. Zum Auftrag von Kultusminister Rust an den neuen Direktor, die Verhältnisse an der Düsseldorfer Akademie zu erfassen ebd. S. 97 u. Anm. 300.

⁵²¹ Zit. nach F. Klee (Hrsg.), P.K.- Briefe an die Familie, Bd. 2, S. 1233f. Zum Ariernachweis vgl. beisp. H. Brenner 1963, S. 182. Im Auftrag des kommissarischen Direktors der Berliner Nationalgalerie sandte A. Hentzen am 8. 7. 1933 an Klee eine Anfrage in bezug auf seine Abstammung mit dem Vermerk: *"...um einem heute besonders beliebten Argument zu begegnen, bittet Sie Direktor Schardt durch mich, uns kurz die Liste Ihrer Vorfahren, möglichst bis zu den Großeltern oder gar noch weiter, aufzuschreiben. Sie wissen ja, daß von bestimmter Seite immer wieder behauptet wird, Sie seien Jude"* (zit. nach A. Janda/ J. Grabowski, Kunst in Deutschland 1905 - 1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais, Berlin 1992, S. 37).

Im April 1933 erfolgt Klees Beurlaubung vom Lehramt⁵²². Aufgrund der damit verbundenen fristlosen Kündigung mit Wirksamkeit zum 1. Januar 1934 kann sich Klee sowohl von der Liste mit den Säuberungsvorschlägen wie auch von der der Akademiemitglieder als gestrichen betrachten.

Unter dieser Maßgabe hat man an das eingangs erwähnte **Von der Liste gestrichen** von 1933 [Abb. 113] heranzugehen⁵²³. In wenigen zarten schwarzen Pinselzügen gibt Klee ein aus der Profilstellung dem Betrachter entgegengewandtes Antlitz. Dessen Gesichtsbereich ist in diverse, an geometrischen Formen orientierte und mit dünner schwarzer Kontur umgrenzte erdtonige Farbflächen unterteilt.

Sicher ist schon an dieser Stelle die Frage aufzuwerfen, inwieweit eine derartige Komposition als ein Selbstbildnis bezeichnet werden kann, denn tatsächlich beinhalten die generalisierten Gesichtszüge kaum wiedererkennbare Individualität. So ist **Von der Liste gestrichen** auch weniger als Selbstporträt im Sinne einer Wiedergabe persönlicher Charakteristika der äußeren Erscheinung zu bezeichnen. Vielmehr ist der Ausdruck individueller Gefühle, hervorgerufen durch ein negatives Erlebnis als eine Variante der Selbstdarstellung zu werten⁵²⁴.

Zwar in ganz anderer Formsprache als bisher, doch überaus treffend bringt die in minimalen Mitteln umgesetzte Mimik Klees persönliche Betroffenheit über die Entfernung aus dem Lehramt zum Ausdruck. Die mit dicken schwarzen Pinselzügen markierten bitter herabgezogenen Mundwinkel, die zusammengepreßten Lippen, die verkniffenen Augen sowie die insgesamt schlammige, triste Tonigkeit und die deutlich sichtbaren Grattagen zeigen pointiert Empfindungen von Wut, Ärger, Verbitterung und Trauer. Das auffällige schwarze, über das Antlitz gezogene X macht wie der Titel die

⁵²² Das Datum der Beurlaubung Klees wird angegeben nach einer Notiz in seinem Taschenkalender, zum 21. 4. 1933 heißt es da: *"Mit sofortiger Wirkung hhäitt (!)"*, dazu C. Hopfengart 1989, S. 98f. u. St. Frey, in: St. Frey/ J. Helfenstein 1990, S. 112 mit Verweis auf einen Brief Lily Klees an Will Grohmann vom 24.11.1933 zum endgültigen Kündigungstermin.

⁵²³ Öl auf transparentem Wachspapier, 31, 5 x 24 cm, Sammlung Felix Klee, Bern; dazu S. Partsch 1993, S. 72. Weitere Arbeiten von Klee mit NS Bezug die Hitler-Karikatur **Ein Stammtischler** von 1931, die Zeichnung **Heil** von 1939 oder auch **Treu dem Führer** aus dem gleichen Jahr, Abb. bei E. Frommhold, Kunst im Widerstand, 1968, Nr. 49/ 74 u. 75.

⁵²⁴ Auf die persönliche Situation Klees bezieht sich beisp. auch **Auswandern** von 1933, Abb. S. 101, in: Face à l'histoire, catalogue du centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1996.

Bezugnahme deutlich: von NS-Seite als Jude, Bolschewist et cetera gestempelt ist Klee für Deutschland abgewertet, verfemt, mit seiner Kunst unerwünscht.

Daß selbst ein Künstler wie Klee, von dem man aufgrund seiner abstrahierenden Formsprache eine solche Reaktion nicht unbedingt erwarten würde, seine Gefühlslage in besagter Entscheidungssituation mittels eines Selbstbildnisses auszudrücken und zu verarbeiten sucht, erweist einmal mehr die Wichtigkeit, die Kompensations- und Erkenntnisfunktion, die dieser Bildaufgabe für Künstler in Krisensituationen zukommt⁵²⁵.

Im Herbst 1933 entschließt sich das Ehepaar Klee, dem politischen Druck auszuweichen und Deutschland zu verlassen; am 23. Dezember kehren sie für immer in Klees Schweizer Heimat, nach Bern zurück.

Im Jahr der großen Kunstsäuberungen 1937 sind vierzehn Arbeiten von Klee unter der Rubrik 'Psychopathenkunst' in der Münchner *Entarteten* Ausstellung zur Schau gestellt, und es werden insgesamt 102 Klee-Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland entfernt⁵²⁶. Die NS-Verfemung hat für das Ehepaar Auswirkungen auch in der so auf Neutralität bedachten Schweiz. Der inständige und unablässig beantragte Wunsch, das Schweizer Bürgerrecht zu erhalten, wird von den Behörden so lange hinausgezögert, daß der seit längerem schwer kranke Klee im Juni 1940 darüber stirbt⁵²⁷.

5.2.3 Anton Räderscheidt

Im Nachhinein versucht Anton Räderscheidt, die Erlebnisse des Exils und der Verfemung während der NS-Zeit in einem Selbstbildnis zu verarbeiten⁵²⁸.

Räderscheidt, der im Rahmen der „Neuen Sachlichkeit“ in den zwanziger Jahren das Bild vom Maler als Gentilhomme in minutiös überlegter

⁵²⁵ Bereits 1919 war als Klees Reaktion auf den Sturz der Münchner Räteregierung das Selbstbildnis **Versunkenheit** entstanden, das die Abwendung des Künstlers von politischen Geschehnissen, seinen Rückzug auf sich selbst manifestiert; Abb. S. 41 bei S. Partsch 1993. Zu Klees Selbstbildnissen vgl. insgesamt Michele Vishny, in: *Psychoanalytic Perspectives on Art*, Vol. 1, New Jersey 1985, S. 133-168.

⁵²⁶ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 136, 138, 156, 166, 168, 171, 173, 180; diffamiert wird auch die Monographie von Will Grohmann, *Paul Klee, Handzeichnungen*, München 1936.

⁵²⁷ Vgl. St. Frey, in: St. Frey/ J. Helfenstein 1990, S. 112 u. 126. Klee stirbt am 29. Juni 1940, im Juli wäre ihm das Bürgerrecht wohl zugestanden worden, denn zu diesem Termin war die entscheidende Sitzung anberaumt.

⁵²⁸ Die Biographie des Künstlers im folgenden nach dem AK A. Räderscheidt, 1993, S. 24ff.

Durchgestaltung der eigenen Erscheinung mit schwarzem Anzug, Bowler Hut und beherrscher, präziser Förmlichkeit kultivierte, beginnt früh in den dreißiger Jahren auf die politischen Entwicklungen zu reagieren. Seit Anfang der dreißiger Jahre beschäftigt sich der Künstler verstärkt mit Straßenbildern und vielfigurigen Massenszenen [Abb. 114]⁵²⁹. Dabei ist nicht nur die Einsamkeit des Einzelnen in der Menge und Anonymität der Großstadt ein Thema, sondern ebenso die Kraft und Sogwirkung der Masse an sich. In Anbetracht der von der NS Propaganda inszenierten Massenaufmärsche und reich bevölkerten Parteikundgebungen ist in dieser Themenwahl ein kritischer Aspekt impliziert. Zumal der Künstler selbst in seinem Tagebuch Anfang der dreißiger Jahre formuliert: *„Furchtbar ist die Masse. Weil sie blind ist. Sie wälzt sich vorwärts mit einer unwiderstehlichen Kraft. Mein großes Gebäude ‘Ich’ wird zermalmt“*⁵³⁰. Diese beinahe prophetischen Worte antizipieren die von der NS Propaganda erwünschte Entindividualisierung und Gleichschaltung aller auf Parteilinie⁵³¹. Der von Räderscheidt angestrebten Bildaussage entspricht die Auflösung der Maltechnik. Von der neusachlichen Glätte und Perfektion der zwanziger Jahre bleiben nur Schemen von teilweise gläserner Transparenz vor im Duktus frei angelegten engen Straßenfluchten [vgl. Abb. 114a]⁵³².

Ab 1933 gerät Räderscheidt mit seiner Malerei unter das Verdikt der NS-Kunstkritik. In einem Brief an Eugen Spiro klagt der Maler, er sei gleich in den Tagen des Machtwechsels *„vom Westdeutschen Beobachter in scharfer Weise angegriffen und in Zusammenhang mit meinen damaligen Freunden Hoerle und F. W. Seiwert als Prototyp des ‘marxistischen Künstlers’ bezeichnet*

⁵²⁹ **Straßenszene**, um 1931, Holzschnitt auf Japanpapier, 50 x 43 cm, Privatbesitz, vgl. auch das Ölbild **Via dei Triomphi**, Abb. Nr. 32 S. 50 bei G. Herzog 1991, das in leicht verzerrter Perspektive einen faschistischen Massenaufmarsch wiedergibt.

⁵³⁰ Tagebuch zit. nach G. Herzog, in: A. Räderscheidt, 1993, S. 30.

⁵³¹ Die Masse als Propagandamittel wird im NS ganz bewußt eingesetzt vgl. etwa Goebbels in einer Rede im Februar 1933 zur Eröffnung des Berliner Sportpalasts: *„...Stellen Sie sich vor: dieses Riesengebäude ... - alles eine Masse Mensch! Die einzelnen Menschen sind schon gar nicht mehr zu erkennen, man sieht nur noch Menschen, Menschen, Menschen - Masse Mensch. Sie hören, wie aus der Masse herauf die Rufe ‘Deutschland erwache!’ erklingen...“* (H. Heiber (Hrsg.), Goebbels-Reden, Bd. I: 1932 - 1939, Düsseldorf 1971, S. 67-70).

⁵³² Straßenbild Köln II, 1932, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Privatbesitz.

worden“, außerdem bezichtigte man ihn des Mangels an ‘germanisch zuversichtlicher Gesinnung’⁵³³.

Als der enge Künstlerfreund Heinrich Maria Davringhausen wegen seiner jüdischen Frau im Frühjahr 1933 nach Spanien emigriert, plant auch Räderscheidt, der sich zunächst vergeblich um einen Studienaufenthalt an der deutschen Kunstakademie in der *Villa Massimo* in Rom bemühte, Deutschland zu verlassen. Dies in die Tat umzusetzen, wird ihm allerdings erst 1935 möglich, als er zusammen mit seiner jüdischen Lebensgefährtin Ilse Salberg mit falschen Ausweisen aus Deutschland flieht und über die Schweiz und England 1936 nach Frankreich gelangt⁵³⁴. Während in Deutschland seine Arbeiten als ‘entartet’ aus dem Bestand der Museen in Köln und Aachen ausgesondert werden⁵³⁵, hat sich Räderscheidt zum Zeitpunkt der Weltausstellung 1937 in der Pariser Kunstwelt etabliert. Er besitzt ein Atelier in der *Villa Brune* neben Henri Laurens, ist Mitglied im *Salon des Surindépendents* und die Galerie Billiet-Vorms präsentiert seine Gemälde aus der Serie **Les Monstres**. 1938 wird er Mitglied des *Freien Künstlerbundes* und ist in der Ausstellung *Freie deutsche Kunst* in der Pariser *Maison de la culture* vertreten. Dank des Vermögens von Ilse Salberg lebt das Künstlerpaar bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs relativ sorgenfrei. Mit Kriegsbeginn wird Räderscheidt, wie alle Deutschen in Frankreich, im Sammellager *Les Milles* interniert. Infolge erleidet der Künstler das für Frankreich als charakteristisch zu bezeichnende Emigrantenschicksal, geprägt von dauernder Unsicherheit in ständigem Wechsel zwischen Phasen der Freiheit und Internierung bis zur abenteuerlichen Flucht zunächst aus dem Lager und schließlich 1942 aus Frankreich über die Schweizer Grenze. In der Schweiz als illegal eingewanderter Staatenloser weiterhin zwischen verschiedenen Auffanglagern hin und hergeschoben, bewahrt ihn erst die Fürsprache des Basler Museumsdirektors Georg Schmidt vor der Ausweisung und ermöglicht ihm

⁵³³ Brief von Räderscheidt an Spiro vom 16.8.1938, geschrieben anlässlich der Aufnahme in den *Freien Künstlerbund* in Frankreich, dem Spiro vorsteht (zit. nach H. Roussel, in: *Exilforschung*, Bd. 2 (1984), S. 208, Dokument Nr. 2).

⁵³⁴ Im oben zitierten Brief an Spiro berichtet Räderscheidt, daß ihm zwischenzeitlich der Paß entzogen worden war. Im *Biographical Dictionary of Central European Emigres*, Vol. II/ Part 2: L - Z, S. 937f. wird die Paßwegnahme ebenfalls erwähnt in Verbindung mit einer kurzzeitigen Inhaftierung Räderscheidts im Militärgefängnis in Potsdam.

einen unbefristeten Aufenthalt in der Schweiz. Als 'staatenloser Ausländer' gilt für Räderscheidt allerdings Arbeitsverbot. Neue Werke kann der Künstler weder ausstellen noch verkaufen; um den Lebensunterhalt zu sichern, tauscht er sie gegen Naturalien. In dieser für Räderscheidt immer noch unsicheren Lebenssituation entsteht **1945** im Schweizer Exil das **Selbstbildnis mit Profil** [Abb. 115]⁵³⁶. Nachdem in den Jahren der Lagererfahrung überindividuelle, aber doch auf die eigene Situation bezogene Kompositionen wie etwa **Les Milles** 1940, **Le Prisonnier** 1943 oder **Les Survivants** 1943 entstanden, ist dies die erste eindeutige Selbstdarstellung seit Anbruch des NS⁵³⁷.

Der eklatante Stilwandel, den Räderscheidt schon während der Anfangsjahre im französischen Exil vollzogen hat, ist nicht zu übersehen. Da sich aus der relativ erfolgreichen Zeit Mitte der dreißiger Jahre in Frankreich nur wenige Arbeiten erhalten haben, ist die Veränderung der Ausdrucksmittel nicht kontinuierlich abzuleiten, sondern erscheint, da man ausgehen muß von der Bildsprache zu Anfang der dreißiger Jahre, als ein abrupter Bruch mit allem bisherigen. In Räderscheidts neuer, abstrahierender Bildsprache wird aus dem Gesichtsfeld eine Art physiognomisches Muster gebildet. In jäh umschlagender Perspektive vermeint man zunächst, Profil- und En-face-Ansicht gleichzeitig erkennen zu können. Der Selbstbildnissituation muß eine abrupte Wendung des Kopfes vorangegangen sein. Während die Brust- Schulterpartie deutlich in Seitenansicht wiedergegeben ist, richtet sich der Kopf über die Schulter blickend en face aus dem Bild heraus. Ähnlich wie für Paul Klee gilt auch für die Selbstdarstellung Räderscheidts, daß trotz des hohen Grades an Abstraktion Gefühlsstimmungen übermittelt werden.

Mag die Farbwahl des Hintergrundes von eher freundlichen Tönen bestimmt sein, Räderscheidts Gesicht verrät, was er an kräftezehrenden Erfahrungen in den letzten Jahren durchstehen mußte. Das schmale Oval der Kopfform ist in Höhe der Wangenknochen eckig und kantig eingeschnürt, wodurch die Fläche, die für das Antlitz frei bleibt hager, fast totenschädelähnlich wirkt.

⁵³⁵ Rave 1962, S. 123 u. 210 verzeichnet die Beschlagnahme der Werke **Am Fenster** und **Rasenbank** aus dem Bestand des Wallraf-Richartz-Museum sowie **Mann mit Gliederpuppe im Atelier** aus dem Aachener Museum.

⁵³⁶ Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Privatbesitz; dazu G. Herzog, in: A. Räderscheidt, 1993, S. 32ff.

⁵³⁷ Abb. ebd.

Etwas angestrengt hält die linke, bis zum Kinn erhobene Hand des Künstlers eine Zigarette. Die inzwischen ergrauten Haare des Neunundvierzigjährigen deuten auf den beschleunigten Alterungsprozess.

Selbst die im Vergleich zu Klees **Von der Liste gestrichen** zu übertrieben erscheinende Spielerei der Auflösung der Gesichtszüge in der rechten Gesichtshälfte kann den Gehalt des Selbstbildnisses nicht stören. Ein Oszillieren zwischen Anspannung und Ermattung, zwischen Verbitterung und Resignation als Konsequenz der durchlebten Strapazen und Gefahren ist trotz der minimal eingesetzten Gestaltungsmittel kenntlich gemacht.

Nach dem Tod der Lebensgefährtin Ilse Salberg kehrt Räderscheidt 1947 nach Deutschland zurück, doch der Versuch, im Kölner Kunstleben erneut Fuß zu fassen mißlingt.

5.2.4 Ernst Barlach

Da der vor allem als Bildhauer und Plastiker tätige Ernst Barlach einer derjenigen Künstler ist, die die NS-Verfolgung, in seinem Fall sich vordringlich äußernd in Form von Verurteilung, Vernichtung und Verbot seiner Werke und Theaterstücke, stark trifft, soll eines seiner raren Selbstbildnisse im Rahmen dieser Ausführungen Berücksichtigung finden⁵³⁸.

Seit dem Ende der zwanziger Jahre, als er mit der Gestaltung von einer breiten Öffentlichkeit zugänglichen Kriegsehrenmalen beginnt - 1927 ist es der **Schwebende Engel** für den Güstrower Dom, 1928 der **Geistkämpfer** für die Kieler Universitätskirche und im gleichen Jahr das Ehrenmal in Magdeburg - und damit gewissermaßen 'geheiligte Güter der Nation' berührt, hat Barlach mit wiederholten Angriffen rechter Kreise zu kämpfen⁵³⁹. Nach der Aufstellung des Kieler **Geistkämpfers** äußert sich Barlach besorgt und wütend gegenüber seinem Bruder Hans: "*... Ich mußte endlich nach Kiel, um nach dem Rechten zu sehen. Die Aufnahme der Gruppe ist, wie die des Engels im Dom, frostig und ablehnend. Man hat zwei Tage vorher sogar das Schwert abgebrochen in der Nacht, alle Rechtsparteien ziehen gegen mich vom Leder. Jede Art Dummheit wird laut und mit Behagen austrumpet. Schlimmer ist die Hetze gegen mich*

⁵³⁸ Zur Hetze von rechts vor 1933 s. auch im Aufsatz von U. Bubrowski, in: J. Doppelstein 1995, S. 375.

*von seiten der vaterländischen Vereine, speziell Stahlhelm. Meine Entwürfe für ein Ehrenmal in Malchin sind dadurch zu Fall gebracht, daß man mich als Juden denunzierte, als auch, daß man behauptet, ich hätte das kommunistische Volksbegehren gegen den Panzerkreuzer unterschrieben. Jeder Hund, der beißt, sich derart hündisch beträgt, riskiert einen Steinwurf, aber diese Herren operieren anonym ..., welches Betragen man also nicht hündisch nennen kann, sondern noch um ein gutes schäbiger"*⁵⁴⁰.

In der durch obiges Zitat skizzierten Situation gibt Barlach **1928**, zusammenhängend mit der im gleichen Jahr veröffentlichten Autobiographie, in einer Reihe von **Selbstbildnissen** Einblick in seine innere Befindlichkeit. Abgesehen von einem frühen Selbstporträt sind die Bildnisse der Reihe von 1928 die einzigen Selbstdarstellungen Barlachs⁵⁴¹. Eine der im ganzen vier **Lithographien** und elf Zeichnungen soll im folgenden vorgestellt werden [Abb. 116]⁵⁴².

Vor dunklem, unruhig-bewegtem Hintergrund - erzielt durch dichte, von rechts oben nach links unten abfallende Diagonalschraffur - zeigt Barlach sein Brustbild, dessen Konturen beinahe mit den freien, großzügigen Schrägen der Hintergrundgestaltung verschmelzen. Der Kopf ist leicht aus der Frontalansicht gedreht, so daß die linke Gesichtshälfte gleichmäßig verschattet, das linke Ohr kaum sichtbar ist. Dunkle, mehrfach betonte Ringe lassen die Augen tiefliegend und müde aussehen. Die Mundwinkel der zusammengepreßten Lippen sind herabgezogen, Stirn und Augenbrauen in nachdenkliche Falten gelegt. Insgesamt resultiert hieraus ein mitgenommener, depressiver Gesichtsausdruck, dessen düsterer Ernst durch die Gestaltung des Hintergrunds unterstützt und hervorgehoben wird. Doch in dem herben Zug um den Mund, den fest fixierenden Augen sowie den steilen Falten auf der Stirn und zwischen den Augenbrauen, die durch die einem umgekehrten Dreieck nahekommende, hell erleuchtete Form auffällig werden, liegt weniger resignative Zurückhaltung als vielmehr kämpferische Festigkeit, Sarkasmus und Härte.

⁵³⁹ So die Formulierung bei E. Piper 1983, S. 8.

⁵⁴⁰ E. Barlach, Die Briefe II, 1969, S. 147. Weiterer Hinweis auf die Angriffe, denen Barlach 1928 ausgesetzt war vgl. von 1929 die Schriften *Wider den Ungeist* und *Kurze Aufzählung der wichtigsten Daten, Güstrow im März 1929*, in: E.B., Die Prosa II, hrsg. von F. Droß, München/Zürich ²1976, S. 397ff. u. S. 710f.

⁵⁴¹ Vgl. C. Kramer, Barlach in Selbstzeugnissen, 1984, S. 118 hier auch zum folgenden.

Das Alternieren zwischen empfindsam-aufgewühlter Betroffenheit und kämpferischer, entschlossener Entgegnungsbereitschaft - Reaktionsweisen, die auch aus der zitierten Briefstelle ablesbar sind - bleibt für Barlachs Auseinandersetzung mit den NS-Repressionen bezeichnend.

Aus dem Verlangen, nach den Aufregungen der letzten Zeit ein wenig Ruhe zu erhalten, ist wohl Barlachs Unterschrift unter den *Aufruf der Kulturschaffenden* im August 1934 zu erklären⁵⁴³. Der Aufruf diente der Unterstützung Hitlers bei der Absicht, nach dem Tod Hindenburgs die Ämter des Reichspräsidenten und -kanzlers in seiner Person zu vereinigen.

Andererseits unternimmt der Künstler wiederholt Versuche, in öffentlichen Stellungnahmen die Unhaltbarkeit, Absurdität und Widersprüchlichkeit von NS-Positionen zu entlarven. In einer Radioansprache *Künstler zur Zeit* und in einem an die Leitung der Preußischen Akademie der Künste gerichteten Schreiben hinterfragt er kritisch die Umstände des Ausscheidens von Käthe Kollwitz und Heinrich Mann. Erwägungen, aus Protest den eigenen Austritt zu erklären, werden allerdings wieder verworfen, da es ihn *"juckt, nicht schlicht aus Solidarität, sondern mit Krach und Eklat"* auszuscheiden⁵⁴⁴. Im Juli 1937 kommt die Akademieleitung dem Künstler zuvor und fordert, nachdem Untersuchungen bezüglich jüdischer Abstammung negativ ausgefallen waren, zum 'freiwilligen' Austritt auf, dem der zu lange zögerlich Gewesene nur lapidar nachgeben kann⁵⁴⁵.

Im September 1933 ergeht der Antrag auf Entfernung des Magdeburger Ehrenmals, das im August des Folgejahres endgültig aus dem Dom

⁵⁴² Lithographie, 49, 9 x 64, 9 cm; dazu im AK Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung 1989, S. 139.

⁵⁴³ Barlach, Die Briefe II, 1969, S. 490: *"Ich habe den Aufruf der 'Kulturschaffenden' mitunterschrieben, bin also den Vorwurf, Kulturbolschewismus zu treiben, los, bis man ihn wieder aus der Kiste holt."* Der anfänglich progressiver eingestellte Goebbels wollte zur Unterstützung des Unterfangens möglichst viele nicht NS-Intellektuelle gewinnen, was ihm später heftige Kritik aus den eigenen Reihen einbrachte. Otto v. Keudell, der Barlachs Unterschrift eingeholt hatte, wurde kurz darauf aus dem Amt entfernt! Der indignierte Brief Rosenbergs an Goebbels wegen der Beteiligung Barlachs u.a. bei E. Piper 1983, S. 113. Den *Aufruf der Kulturschaffenden* unterschreiben 34 Künstler, neben Barlach auch Heckel, Mies van der Rohe, Nolde, Furtwängler, Richard Strauss u. a., vgl. S. Barron, *Entartete Kunst*, 1992, S. 250.

⁵⁴⁴ E. Piper 1983, S. 181 S. 71/ 73 zum erwogenen Protestaustritt.

⁵⁴⁵ Schreiben der Akademie u. Antwort Barlachs s. E. Piper 1983, S. 188f.; entsprechende Schreiben gingen zum gleichen Zeitpunkt an Kirchner, Nolde, Pechstein, van der Rohe, Belling, E. R. Weiß, Gies, Bruno Paul (Nolde/ Pechstein/ Kirchner protestieren), vgl. Brenner 1972, S. 144ff, Dokumente 141ff. Zu den Abstammungsuntersuchungen E. Piper 1983, S. 181.

verschwindet⁵⁴⁶. In der Entarteten Kunst in München ist 1937 Barlachs Gruppe **Christus und Johannes** diffamierend ausgestellt sowie die Publikation des Piper-Verlags, Ernst Barlach, Zeichnungen von 1936 enthalten⁵⁴⁷. Insgesamt werden im Zuge der NS-Säuberungsmaßnahmen bis 1937 circa 400 Werke von Barlach beschlagnahmt sowie zwei Bücher über ihn verboten⁵⁴⁸.

Als der Künstler im Oktober 1938 stirbt, ist mit der Zerstörung des Hamburger Ehrenmals vom gleichen Jahr die letzte seiner öffentlich aufgestellten Skulpturen (Magdeburg/ Kiel/ Lübeck/ Güstrow/ Hamburg) beseitigt⁵⁴⁹.

5.2.5 Georg Scholz

Als Georg Scholz am 27. November 1945 mit fünfundfünfzig Jahren stirbt, ist er mit seinem künstlerischen Schaffen, mit dem er besonders nach dem Ersten Weltkrieg in humanistischer Parteinahme soziale Mißstände entlarvt hatte, bereits weitgehend in Vergessenheit geraten.⁵⁵⁰

Seit Anfang der zwanziger Jahre hatte Scholz, der 1920 der KPD beigetreten war, mit scharfer Intelligenz und in oft karikierend veristischer Bildsprache vor den Umtrieben national konservativer Gruppierungen gewarnt. In gleichsam

⁵⁴⁶ Vgl. den Aufsatz von W. Tarnowski, in: J. Doppelstein 1995, S. 417ff., hier S. 425.

⁵⁴⁷ V. Lüttichau, in: P.-K: Schuster⁵ 1998, S. 129, 182 a.

⁵⁴⁸ E. Piper 1983, S. 187. Die 1936 verbotenen Bücher: Piper, Überblick über Barlachs zeichnerisches Schaffen sowie ein älteres Buch von C.D. Carls (dazu D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 250).

⁵⁴⁹ Zur Entfernung und Vernichtung des Ehrenmals aus dem Güstrower Dom s. neuerdings ausführlich V. Probst (Hrsg.), Ernst Barlach. Das Güstrower Ehrenmal, Leipzig 1998.

Noch über den Tod hinaus setzt die NS-Presse ihre Hetztiraden über Barlachs Werk fort. In einem 'Nachruf' des *Schwarzen Korps* vom 3. Dezember 1938 unter der Fragestellung *War Barlach Kulturbolschewist* resümiert der Schreiber die Beurteilung des barlachschen Schaffens aus NS-Sicht: *"Man hat inmitten der Barlach-Gestalten das Gefühl, in einer Gesellschaft von nervenkranken, geistig unzulänglichen, haltlosen Kreaturen zu verweilen. Man fühlt sich unwütert von den Ausdünstungen verwahrloster Leiber von plumpem Bau und schlechten Säften, von Opfern rassistischer Niederrucht ... Unerträglich artwidrig wirken alle solchen Werke Barlachs, die aus heroischer Haltung empfunden und geschaffen sein mußten, um ihren Sinn zu erfüllen, z.B. die Heldendenkmäler. ... Heldentum und Heldenehre - das ist eine Angelegenheit der Rassenseele. ... Deshalb mußten wir Barlach ablehnen ... als Kündler eines Wesens, einer Lehre, die uns fremd ist und die gleichzeitig Gefahr bedeutet für die einfache, klare Linie, die wir suchen"* (zit. nach E. Piper 1983, S. 223f.).

⁵⁵⁰ Zur Biographie vgl. beisp. im AK Georg Scholz, 1991, S. 6ff. M. Angermeyer-Deubner 1988, S. 36ff.

visionärer Vorausschau spielte das Hakenkreuz in seiner ironisierenden Darstellung des bürgerlichen Lebens eine gewichtige Rolle⁵⁵¹.

Obwohl der Künstler demnach früh die mit dem Erstarken der NSDAP verbundenen Gefahren erkannt hat, ist er Anfang der dreißiger Jahre nicht mehr in der Lage, dem NS-Machtantritt mit gewohnter Schärfe entgegenzutreten. Scholz' Wandel vom gesellschaftskritischen, Standpunkt beziehenden Künstler zum arrivierten Gestalter traditioneller Themen ist in engem Zusammenhang mit der Übernahme einer Professur an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe ab 1925 zu sehen⁵⁵².

Als *"Französling"* - seit Ende der zwanziger Jahre orientierte sich Scholz an der modernen französischen Malerei, besonders an André Derain - ist der Künstler jedoch im Karlsruhe der dreißiger Jahre gleichermaßen der Hetze der völkischen Presse ausgesetzt wie *"Edelkommunisten"* oder *"Kulturbolschewisten"*⁵⁵³. Bereits zu Anfang des Jahres 1933 werden seine Werke - primär die sozialkritischen Arbeiten der frühen zwanziger Jahre - in der von Hans Adolf Bühler organisierten Ausstellung *Regierungskunst 1919 - 1933* diffamiert. Wie seine Kollegen Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger und Christoph Voll wird Scholz zunächst von einer NS-Schülergruppe an der Akademie bespitzelt und dann mit Kündigungsschreiben vom 25. Juli 1933 entlassen. Zwar wird eine dreijährige Übergangsrente von knapp 200 Mark monatlich bewilligt, Scholz macht sich über seine Situation als arbeitsloser, 'entarteter' Künstler jedoch keine Illusionen: *"Ich glaube, daß es einem Unbeteiligten unmöglich ist, sich in eine solche Lage hineinzusetzen, in der einem nicht nur die Bedingungen der äußeren Existenz, sondern auch sämtliche Möglichkeiten einer menschlichen und künstlerischen Betätigung und Auswirkung genommen sind"*⁵⁵⁴.

Als einstiges KPD-Mitglied fühlt sich Scholz zu besonders unauffälligem Verhalten gezwungen und zieht sich noch 1933 in die innere Emigration zurück, zunächst nach Haßmersheim, ab 1935 nach Waldkirch. Dort hält sich

⁵⁵¹ Vgl. die Beispiele **Kriegerverein** von 1921, **Die Hakenkreuzritter** von 1921 sowie **Alt Heidelberg, Du Feine** von 1923.

⁵⁵² Das **Selbstbildnis** von 1929 dokumentiert den Wandel zum arrivierten Künstlertum der Akademie, Öl auf Leinwand, 34 x 30 cm, NL Scholz, Waldkirch; Abb. Nr. 16 bei O. Peters 1998, S. 56.

⁵⁵³ Artikel *Was geht in der Akademie vor* vom 11. 6. 1931 und *Französische Wahrheiten* vom 28. 10. 1931, beide im *Führer*.

der einst vehement für Pazifismus und gegen Kriegsgewinnler engagierte Künstler mit Auftragsarbeiten für ein Armeemuseum über Wasser, die er unter fremder Signatur erstellt.

Sein Weg in die betonte Unauffälligkeit ist an einem **Selbstporträt** von **1935** [Abb. 117] deutlich abzulesen⁵⁵⁵. Obwohl die verschwommenen Züge, der getrübt Blick, die ganze unauffällige Art der Selbstdarstellung scheinbar einer offenen Konfrontation mit dem Ich entgegenstehen, ist die Analyse der eigenen Situation doch beeindruckend ehrlich, klar und kritisch gelungen. Gerade die für das Verhalten des Künstlers in dieser Zeit charakteristische Zurücknahme seiner Person, das ängstlich unauffällige Gebaren tritt überdeutlich zutage. Während in früheren Selbstbildnissen die Brille, indem ihr Gestell und ihre Gläser klar und präzise ausgearbeitet waren, anschaulich zum Schärfen der Sehkraft diente, tragen die Brillengläser, die in der gleichen beigebräunten Farbe getönt sind wie der Hut, nun eher zur Verunklärung des Blickes bei. Vorsichtig und ängstlich schauen die Augen unter der Hutkrempe hervor aus dem Bildraum heraus ins Leere. Der Hut ist so weit in die Stirn gezogen, daß darunter weder Haare noch Augenbrauen kenntlich werden.

Trotzdem durch die eindrucksvolle Präsenz des Künstlers - seine rechte Schulter wird durch die Grenze des engen Bildraums beschnitten - eigentlich eine betonte Nähe zum Betrachter erzeugt wird, ist Scholz als Person wortwörtlich in den Hintergrund getreten, wirkt distanziert und verschlossen. Introversion und stumme Resignation kennzeichnen seine psychische Konstitution. Mit den Worten von Gottfried Boehm zeigt dieses Selbstbildnis kein "*souveränes Individuum*" mehr, sondern ein den gesellschaftlichen Bedingungen "*ausgeliefertes Objekt*"⁵⁵⁶.

Nachdem 1937 Arbeiten von Scholz aus den Kunsthallen in Karlsruhe, Mannheim und Düsseldorf beschlagnahmt werden, lebt der Künstler in Waldkirch in größter Isolation und immer besorgt darum, der Gestapo und örtlichen NS-Institutionen nicht aufzufallen⁵⁵⁷. Trotzdem erhält er **1939**

⁵⁵⁴ Zit. nach AK Georg Scholz, 1991, S. 12.

⁵⁵⁵ Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm, NL Scholz, Waldkirch; dazu Peters 1998, S. 54ff.

⁵⁵⁶ G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, S. 9.

⁵⁵⁷ AK Georg Scholz, 1991, S. 129 u. AK G. Scholz, 1975, S. 180 .

Berufsverbot⁵⁵⁸. Die zum bloßen Broterwerb dennoch angenommenen Porträtaufträge enthalten in ihrer fotografisch getreuen Wiedergabe kaum künstlerischen Anspruch. In einem Brief an den Freund Dr. Kiefer bringt Scholz die Dürftigkeit seines gezwungenermaßen erfolgten Rückzugs auf das Handwerkliche der Kunst zum Ausdruck: *”Was ich male? Portraits - Portraits - Portraits! Wen? Fabrikanten im Schwäbischen, Majore in Ulm, Professoren in Kaiserslautern, Oberstudiendirektorentöchter in Donaueschingen, Generalinspektoren in Karlsruhe, Stahlwerksdirektoren in Mannheim etc.! Ob mir das Freude macht? Ha no!”*⁵⁵⁹.

5.2.6 Jeanne Mammen

”Nur ein Paar Augen sein. Ungesehen durch die Welt gehen, und nur die anderen sehen”. Der Wunsch der fünfundachtzigjährigen Künstlerin Jeanne Mammen, rückblickend in einem Interview geäußert, verdeutlicht das für ihr Wesen charakteristische Schwanken zwischen Extremen der Lebensbejahung und Weltzugewandtheit auf der einen, Selbstverleugnung und Außenseitertum auf der anderen Seite ⁵⁶⁰.

Mammen, die ihre künstlerische Ausbildung in Paris und Brüssel absolviert hat, gelingt es nach ihrer Rückkehr nach Deutschland, sich ab etwa 1922 mit Entwürfen von Plakaten für die UFA sowie Zeichnungen und Aquarellen für die Zeitschriften *Uhu* und *Ulk* im Berliner Kulturleben zu etablieren. 1930 hat sie ihre erste Einzelausstellung in der Galerie Gurlitt mit Zeichnungen, die am veristischen Stil orientiert das großstädtische Leben reflektieren. Mit der politischen Umbruchphase zum Ende der Weimarer Republik entschließt sich die Künstlerin zum Eintritt in die KPD. Das politische Engagement hat Einfluß auf Thematik und Darstellungsweise ihrer künstlerischen Arbeiten. Die Mischung aus kritischer Distanz und solidarischer Anteilnahme, mit der sie den Frauen des Berliner Nachtlebens der Weimarer Zeit ein Gesicht gegeben hat,

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Brief von Ostern 1942 (zit. nach AK Georg Scholz, 1975, S. 192); s. dazu auch Brief vom 26. 8. 1940 an Otto Laible: *”... Mein Kunstmalereigeschäft läuft weiter nach wie vor. Ich ernähre mich z. Zt. von ölgemalten Porträts, welche durch die von den Bestellern verlangte fotografische (sic) Ähnlichkeit an künstlerischer Qualität nicht gerade gewinnen....”* (abgedruckt in: Rößling (Hg.), Stilstreit und Führerprinzip, 1981, S. 243).

⁵⁶⁰ Zur Biographie vgl. die Mammen Monographie, 1997, S. 10ff.; zit. Ausspruch aus einem Interview mit Hans Kinkel, ebd. S. 9.

weicht einem ohnmächtigen Haß auf die sich bahnbrechende NS Diktatur, der in bissigen Porträts spießbürgerlicher Mitläufer seinen Ausdruck findet⁵⁶¹.

Ihre Gefühle der ohnmächtigen Wut, der Resignation und Erschütterung gibt die Künstlerin jetzt, da die Nazis beginnen ihr schöpferisches Werk der letzten Jahre zu verdammen, auch in einem Selbstbildnis preis.

Nur zwei Mal hat sich Mammen überhaupt selbst zum Thema ihrer Werke gemacht. Bereits das erste **Selbstporträt**, das **um 1926** [Abb. 118] entstanden ist, zeigt, daß die Künstlerin ein eher gebrochenes Verhältnis zu sich selbst hatte und ihre äußere Erscheinung nicht eben geliebt hat⁵⁶².

In der für ihre künstlerische Existenz entscheidenden Umbruchphase **um 1932/33** stellt sich Mammen noch einmal im **Selbstbildnis** [Abb. 119] dar⁵⁶³. Noch stärker als im früheren Eigenporträt ist die Künstlerin durch die zusammengekauerte Körperhaltung mit den hängenden Schultern und dem etwas eingezogenen Kopf von Unsicherheit und Selbstzweifeln gezeichnet. Dennoch wird aus den harschen Gesichtszügen mit den fest aufeinander gepreßten Lippen und den ärgerlich zusammengezogenen Brauen ihre hilflose Wut ersichtlich, die sie, wie die insgesamt spürbare Anspannung andeutet, offenbar nur mühsam beherrschen kann. Die fächerartigen Strukturen, die als Schatten über Gesicht und Kleid verteilt sind sowie die rasch gesetzten ungeordneten Strichbündel der Haare scheinen die innere Unruhe zu reflektieren und deuten gleichzeitig auf das kantige, eckige Wesen der Künstlerin hin. In der Art und Weise, wie sich Mammen zur Konfrontation mit dem eigenen Bild im Spiegel zwingt, um ihren widerstreitenden Gefühlen Ausdruck zu verleihen, kommt dieses Selbstbildnis einer Selbstanklage gleich, in der die Künstlerin als ihre eigene Richterin fungiert.

Im März 1933 kann Mammen ihre Werke das letzte Mal im *Verein Berliner Künstler* öffentlich ausstellen. Danach wird es ihr für die Dauer der NS-Herrschaft unmöglich, den Lebensunterhalt von der künstlerischen Arbeit zu bestreiten. *”Lebensmittelkarten, Stempeln, Zwangsarbeit, Bombenangriffe.*

⁵⁶¹ Vgl. beisp. die Abb. S. 182ff. in der Monographie von 1997.

⁵⁶² Aquarell, 32 x 22, 8 cm, Jeanne Mammen-Gesellschaft Berlin. Da die Künstlerin weder datiert noch signiert hat, können ihre Werke nur ungefähr eingeordnet werden.

⁵⁶³ Bleistiftzeichnung, 50, 4 x 42, 7 cm, Privatbesitz; dazu Lütgens 1991, S. 91 u. Drenker-Nagels in der Mammen Monographie, 1997, S. 49; Eva Züchner datiert ebd. S. 61 das Selbstporträt sogar erst nach 1933.

Zwangsausbildung zum 'Feuerwehrmann', Brandwache schieben bis drei Uhr früh. Keine Fenster, keine Heizung, weder Gas noch elektrisches Licht, keine Lebensmittel. Bilder, Lithos, Zeichnungen zum großen Teil verbrannt, abgesoffen, gestohlen!'", so skizziert die Künstlerin die Bedingungen ihrer Existenz unter der NS-Diktatur in einem selbst verfaßten Rückblick ⁵⁶⁴.

Künstlerisch vollzieht sie während der Jahre ihres Rückzugs einen Wandel vom Realismus der zwanziger und frühen dreißiger Jahre hin zu einer an Picasso orientierten, den Gegenstand kubistisch aufbrechenden Malweise, mit der sie in nahezu allen wichtigen Ausstellungen der Nachkriegszeit präsent ist, bevor sie sich aufgrund der unablässigen Debatten im Kulturleben der fünfziger Jahre wieder freiwillig aus der Öffentlichkeit zurückzieht⁵⁶⁵.

5.2.7 Georg Muche

Früh thematisiert der ehemalige *Bauhaus*künstler Georg Muche zwischen 1925 und 1932 in der Zeichnungsfolge **Notizen zu einem Roman** seine mit dem Wandel der politischen Verhältnisse in Deutschland verknüpften Befürchtungen und Zukunftsängste⁵⁶⁶. Insbesondere das letzte Blatt der Zeichnungsfolge, die beklemmende Szene **Überfall** von 1932 wirkt wie eine visionäre Vorausschau des von SA- und SS-Übergriffen bestimmten Zeitraums der Konsolidierung der NS-Herrschaft. Die Zeichnungsfolge dokumentiert außerdem den Übergang von den abstrakten Arbeiten der *Bauhaus*zeit zur gegenständlichen, realistischen Wirklichkeitsdarstellung, der der Künstler auch nach dem Ende des NS treu bleibt. Im Nachhinein sieht Muche diesen stilistischen und thematischen Wandel in engem Zusammenhang mit der Eskalation der politischen Entwicklung zum Ende der Weimarer Republik: *"Als die großen und kleinen Lüstlinge der Macht regierten, als mit dem Einfluß ihrer grausamen Ideologie die Menschen sich selbst gegenseitig verblendeten, verwandelte sich unter dem Eindruck der fieberhaften Spannung mit der die düsteren Jahre heranrückten, die harmonische Form der Bilder plötzlich in Szenen von beängstigender Wirklichkeitsahnung. Die Lebensempfindungen*

⁵⁶⁴ Äußerlicher Kurzbericht, in: Jeanne Mammen, hrsg. von der Galerie Richter, Stuttgart 1974, ohne Seitenangaben.

⁵⁶⁵ Vgl. zur veränderten Malweise den Aufsatz von C. Förster in der Mammen Monographie, 1997, S. 62ff.

drängten ins Bild und verdrängten die Kulissen der abstrakten Vorstellungswelt durch Gestalten kreatürlicher und menschlicher Wesen“⁵⁶⁷.

Im persönlichen Bereich bekommt Muche die Auswirkungen der NS-Machtergreifung ab 1933 zu spüren: mit fristloser Kündigung verliert er sein Lehramt an der Breslauer Akademie, an die er erst 1931 als Nachfolger von Otto Mueller berufen worden war. Die Rückkehr nach Berlin eröffnet ihm die Möglichkeit, an der von Hugo Häring geleiteten Schule *Kunst und Werk* zu unterrichten. Da der Studienbetrieb dort bis etwa 1938 aufrecht erhalten werden kann, ist dem Künstler ein Auskommen in bescheidenem Rahmen sicher. Die Einbindung in den Unterricht, aber vor allen Dingen die Erkenntnis darüber, „*daß sie [d. i. die Nazis] unsere Kunst haßten*“, lähmt Muches schöpferische Kraft und hat seinen künstlerischen Rückzug auf eine vordergründig technische Problemstellung zur Folge⁵⁶⁸. Spätestens seit einer Italienreise 1934 beschäftigt sich der Künstler mit Untersuchungen zur Freskotechnik, deren Ergebnisse er in der theoriegeschichtlichen Schrift *Buon Fresko - Briefe aus Italien über Handwerk und Stil der echten Freskomalerei* niederlegt⁵⁶⁹. 1937 gehört Muche mit insgesamt vierunddreißig beschlagnahmten Arbeiten, von denen eine Radierung in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München diffamiert wird, zum Kreis der Verfeimten⁵⁷⁰. Trotzdem ist es ihm möglich, 1939 eine Meisterklasse an der Textilingenieurschule in Krefeld zu initiieren, die er bis 1958 leitet. Seine finanzielle Situation wird leichter, als er zusätzlich ab 1942 zusammen mit Oskar Schlemmer und Willi Baumeister an Kurt Herberts *Institut für Malstoffkunde* in Wuppertal arbeiten kann. Im gleichen Jahr erhält der Künstler erstmals die Gelegenheit, seine theoretischen Kenntnisse in der Praxis zu erproben und einen Raum des Wuppertaler Instituts mit Wandmalereien auszustatten. Das **Jahreszeitenfresko** fällt allerdings ein Jahr später einem Bombenangriff zum Opfer, bei dem zahlreiche weitere Muche Bilder verloren gehen. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kann Muche seine

⁵⁶⁶ Zur Biographie im NS AK Georg Muche, 1995, S. 22ff. u. S. 242ff.; Abb. der Zeichnungsfolge ebd. S. 193ff., Nr. 10 - 23.

⁵⁶⁷ Georg Muche, Warum bin ich Gegenständlich geworden, in: *Das Kunstwerk* 3/ 4 (1953), S. 10.

⁵⁶⁸ S. AK Georg Muche, 1995, S. 23.

⁵⁶⁹ 1938 im Wasmuth-Verlag, Berlin veröffentlicht.

⁵⁷⁰ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 180.

Fähigkeiten in der Freskomalerei erneut unter Beweis stellen - 1946 erhält er den Auftrag zu einem Freskenzyklus im *Haus der Seidenindustrie* in Krefeld und 1948 kann er die Gestaltung einer Wand im Düsseldorfer Landtag übernehmen.

Ab 1946 setzt sich der Künstler in Zeichnungen intensiv mit den Folgen des Kriegs auseinander und beginnt, befreit vom Druck ängstlicher Zurückgezogenheit während des NS, sich wieder der Tafelmalerei zu widmen.

Sein für die Dauer der NS Diktatur letztes Tafelbild - **Unwetter** - hat Muche 1935 gemalt⁵⁷¹. Bevor seine schöpferische Kraft zunehmend versiegt, entsteht **1934** eines der seltenen Selbstbildnisse des Künstlers. Der Titel der **Selbstdarstellung, Vor der Tür** [Abb. 120], bezieht sich auf die Außenraumsituation - wohl ein Hinterhof - vor dem eigenen Haus, in der sich Muche in der Pose des Melancholikers mit in die Hand aufgestütztem Kinn am Tisch sitzend präsentiert⁵⁷². Zwar wäre es dem Künstler möglich, über den Blick nach rechts durch ein geöffnetes Fenster seines Wohnhauses den Kontakt mit der Familie herzustellen, doch er wendet gedankenverloren den Kopf gerade in die entgegengesetzte Richtung aus dem Bild heraus. So wirkt er einsam und allein gelassen in dem düsteren Außenraum, in dem grau, braun, beige Farbtöne dominieren und der durch blaugraue und weiße Akzente eine eher kühle Atmosphäre erhält, während drinnen die familiäre Runde von warmem Licht beschienen wird. Die besonders von der linken Bildecke ausgehend fächerförmig, diagonal und im Bereich des Tisches waagrecht gesetzten deutlich sichtbaren Pinselstriche erzeugen um den Künstler herum ein Feld unruhiger Bewegung, während im Hintergrund um das häusliche Fenster, wo nur mit senkrechten und waagrechten Pinselstrichen gearbeitet wurde, optisch ein Pol der Ruhe herrscht. Haus und Familie werden also insgesamt als Ruhepunkt und Zuflucht herausgestellt, sie spenden Wärme und Geborgenheit. Obwohl Muche im Vordergrund platziert ist, werden seine Gesichtszüge nicht dezidiert individuell wiedergegeben. Thema der Selbstdarstellung ist somit weniger die Erkundung der eigenen Physiognomie, als vielmehr das zum Ausdruck Bringen der Befindlichkeit infolge der sozialen

⁵⁷¹ Abb. 34, S. 125 im AK G. Muche, 1995.

Ausgrenzung. Die sich daraus ergebenden Zukunftssorgen trägt der Künstler allein und sucht offenkundig seine Familie davor zu beschützen und abzuschirmen. Das ganze Ambiente der Darstellung mit dem einfachen Kartoffelgericht auf dem schlichten Holztisch in Hinterhofatmosphäre zeugt von den Ängsten des Künstlers vor Einsamkeit und Beschränkung infolge der Entlassung aus dem Lehramt.

Dieses Selbstbildnis legt die Gründe für Muches zurückgezogenes Verhalten während der NS Jahre offen und deutet gleichzeitig den Beginn seiner Introversion an.

5.2.8 Max Lingner

Mit seiner regen kulturpolitischen Tätigkeit nach 1945 als Professor an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee und Mitbegründer der Deutschen Akademie der Künste hat der in erster Linie als Grafiker tätige Max Lingner bisher hauptsächlich in kunsthistorischen Publikationen der ehemaligen DDR Beachtung gefunden⁵⁷³. Mit seinen sozial engagierten Themen insbesondere aus dem Bereich des Arbeitermilieus, seiner langjährigen Mitgliedschaft in der KP und seinem eindeutig antifaschistischen Standpunkt während der NS Jahre paßte der Künstler in das Schema derer, die von der DDR gerne als Aushängeschild proklamiert und die infolge dessen im Westen Deutschlands eher zu Randfiguren wurden. Dabei verbrachte der gebürtige Leipziger, der sein Studium 1908 - 1914 an der Dresdner Kunstakademie absolviert hatte, einen Großteil seiner Schaffensjahre in Frankreich.

Noch deutlich vor Anbruch der NS-Diktatur wechselt Lingner bereits 1928 nach Paris. Dank der Bekanntschaft mit Henri Barbusse erhält er dort ab 1930 die Möglichkeit, an der Zeitschrift *Monde* mitzuarbeiten. Zu seinen Redaktionskollegen gehören Albert Einstein, Maxim Gorki und Upton Sinclair. So findet Lingner schnell Eingang in das französische Kulturleben. Ab 1932 ist er Mitglied der *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* und erhält für seine erste Einzelausstellung in der Pariser Galerie Billiet positive Kritiken. Zum Zeitpunkt der NS-Machtergreifung weilt Lingner nach wie vor

⁵⁷² Öl auf Leinwand, 73, 5 x 64 cm, Bauhaus Archiv, Berlin; dazu im AK G. Muche, 1983, S. 17 sowie Heinz/ Burger 1986, S. 22.

in Paris, eine Rückkehr nach Deutschland erscheint ihm aufgrund des politischen Umbruchs ausgeschlossen. Ab 1933 betrachtet er sich daher als Emigrant. Daß sich der Künstler mit seiner Heimat immer noch tief verbunden fühlt und ihn die dortigen Vorgänge nicht unberührt lassen, erweisen die zahlreichen Zeichnungen, in denen er sich ab 1934 mit dem NS auseinandersetzt. Aus seinem antifaschistischen Engagement heraus wird Lingner im gleichen Jahr Mitglied der französischen KP und beginnt 1935 zunächst mit der Arbeit für *L'Avantgarde*, der Zeitung des kommunistischen Jugendverbandes und ab 1936 für *L'Humanité*, Zentralorgan der FKP. Im Jahr der Ausstellung *Entartete Kunst* ist der Grafiker an der **Mappe I**, einer Veröffentlichung des *Kollektivs deutscher Künstler* in Frankreich beteiligt⁵⁷⁴. Ziel ist es, ein Zeichen dafür zu setzen, daß die freie deutsche Kunst trotz und gegen Hitler fortbesteht; dazu leisten unter anderem Max Ernst, Heinz Lomahr und Hans Kralik Beiträge. Am 30. September 1937 findet in Lingners Atelier die Gründungssitzung des *Deutschen Künstlerbundes* statt, der sich Ende 1938 in *Freier Künstlerbund* umbenennt⁵⁷⁵.

Mit dem Verbot der kommunistischen Presse am 27. August 1939 deutet sich ein Umschwung im Pariser Kulturleben an, der auch auf das Leben des Künstlers Einfluß nimmt: Unter dem Vermerk "*M. L., dangereux agitateur communiste international*" erfährt der Künstler in der Folge eine besondere polizeiliche Aufmerksamkeit. Bei Kriegsausbruch wird Lingner verhaftet und nach tagelangen Verhören vorübergehend im Lager *Indésiderables* im Stadion *Roland Garros* in Paris untergebracht. Ab 1940 bis 1944 durchläuft er das für das Exilland Frankreich charakteristische Interniertenschicksal mit Unterbringung in diversen Lagern, darunter *Villerbon*, *Cépo*, *St. Nicolas*, *Les Milles* und *Gurs*. Nur in letzterem ist ab 1941 für etwa ein Jahr lang künstlerische Arbeit in begrenztem Umfang möglich. Lingner erteilt Kindern

⁵⁷³ Vgl. zur Biographie den AK Rostock 1988 sowie G. Heider, Leipzig 1979.

⁵⁷⁴ Zu den Aktivitäten des *Kollektivs deutscher Künstler*, aus dessen Reihen sich 1938 der *Freie Künstlerbund* konstituiert, s. H. Roussel, in: *Exilforschung*, Bd. 2 (1984), S. 181ff.

⁵⁷⁵ Dies. S. 182; vgl. zum Engagement der emigrierten Künstler in Paris auch im AK *Widerstand statt Anpassung* 1980, S. 127ff.

Zeichenunterricht und reflektiert für sich selbst in den rasch hingeworfenen Federzeichnungen der Folge **Gurs** das Lagerleben⁵⁷⁶.

Im November 1941 vorübergehend in Freiheit beginnt der Künstler, ausgestattet mit einer gefälschten Identitätskarte auf den Namen Marcel Lantier, sich für die französische Résistance zu engagieren.

In dieser Phase in Freiheit entsteht **1942** das einzige **Selbstbildnis** [Abb. 121] Lingners, das somit, obwohl der Künstler nie direkt mit dem NS in Kontakt kam, aufs engste mit den Aktionen der Nazis verknüpft ist⁵⁷⁷.

In beinahe surrealistisch anmutender Art und Weise tritt Lingners Kopf, ohne daß ein Halsansatz ansichtig wird, aus dem neutralen Dunkel des Hintergrunds hervor. Da er sich nach vorne gebeugt hat, erscheint das Gesicht für den Betrachter aus leichter Draufsicht. Kinn- und Wangenbereich sind optisch verkürzt wiedergegeben, während die Stirn dem Betrachter am nächsten liegt. Trotz der Aufsicht sind Lingners Augen über den Rand seiner Rundbrille hinweg genau auf die Achse eines imaginären Gegenüber gerichtet. Streng und abschätzig scheint er diesen zu prüfen. Wenn man sich aber die Selbstbildnissituation vergegenwärtigt, so unterzieht sich der Künstler selbst diesem unbarmherzig bohrenden Blick. Die Anspannung und Konzentration, die dem Erforschen des eigenen Zustands innewohnen, drücken sich in den mehrfach übereinander geschwungenen Stirnrunzeln und den angehobenen Augenbrauen aus. Die Züge um den Mund herum mit den tiefen Nasolabial-Falten und den eingefallenen Wangen erscheinen verhärtet und sind deutlich von den zehrenden Erfahrungen der Lageraufenthalte gezeichnet. Insgesamt liegt in diesem Selbstbildnis nicht nur eine kritische Überprüfung des eigenen Standpunktes vor, sondern gleichzeitig eine intensive Selbsterforschung nach verbliebenen Kraftreserven, verbunden mit der Frage, ob sie zu weiterer Widerstandsarbeit ausreichen werden.

Noch im gleichen Jahr erhält der Künstler Hinweis auf die Grenzen der eigenen Belastbarkeit. Trotz einer Herzerkrankung setzt er seine Widerstandsarbeit fort. 1944 wird Lingner bei einer SS-Razzia im Résistance-Quartier in Cauzabon festgenommen, sein fließendes Französisch und die

⁵⁷⁶ S. Max Lingner, Gurs. Bericht und Aufruf. Zeichnungen aus einem französischen Internierungslager 1941, hrsg. von G. Strauss, Frankfurt 1982; es handelt sich um einen Zyklus von 6 Blättern, Mischtechnik auf Tapetenpapier.

⁵⁷⁷ Feder u. Pinsel in Wasser u. Deckfarben über Graphit, 21 x 17, 2 cm, Privatbesitz Berlin.

gefälschte Identitätskarte bewahren ihn vor Schlimmerem. Bis zu seiner Befreiung am 25. August 1944 hält er sich fortan versteckt.

Nach der Befreiung von Paris erhält er 1945 seine Anerkennung als immigrierter antifaschistischer Deutscher. Brieflich resümiert der Künstler im August 1945 das Erlebte: *„Ich habe Jahre hinter mir, die keineswegs drollig waren. 25 Monate Lager, 18 Monate ‘résidence forcée’ und dann die Illegalität mit allem, was sie mit sich bringt. Gegriffen von der Gestapo, aus dem Zug gesprungen und in letzter Sekunde entkommen. Seitdem bin ich krank - Herz und Schilddrüsen. Ich habe zwei Operationen hinter mir und die dritte ist nur zurückgestellt...“*⁵⁷⁸. Später bezeugt er in seinen Lebenserinnerungen, daß die Zeit in Frankreich, obwohl zunächst aus eigener Entscheidung begonnen, durch die Machtübernahme des NS in Deutschland zum erzwungenen Exil geworden ist: *„Emigration und Exil, freiwillig oder zwangsläufig, waren keineswegs angenehm für die, die sie durchzumachen gezwungen waren, sondern im Gegenteil ungeheuer schwer vom moralischen wie auch vom einfach materiellen Standpunkt aus. Es war das große Schüttelsieb, das vieles ausschied, was gewogen und für zu leicht befunden wurde. Aber für die, die durchhielten, war es ein bedeutungsvolles Erlebnis“*⁵⁷⁹. 1948 trifft Lingner die Entscheidung zur Rückkehr nach Deutschland und beteiligt sich bis zu seinem Tod 1959 am kulturpolitischen Aufbau im Sektor der sich formenden DDR.

5.3 Vergleichendes Selbstbildnisverhalten

5.3.1 Hans Grundig

Hans Grundig und seine jüdische Frau Lea stellen ihre künstlerische Tätigkeit früh und entschieden der politischen Agitation gegen ein Aufkommen von NS-Ideen zur Verfügung. Gerade als ab dem Jahr 1929 die politische Entwicklung Deutschlands immer mehr zugunsten der NSDAP verläuft, verstärkt das

⁵⁷⁸ Brief an Anette Vidal vom 18. 8. 1945 (zit. nach Heider 1979, S. 243).

⁵⁷⁹ Max Lingner, Mein Leben und meine Arbeit, Dresden 1955, S. 35.

Ehepaar mit dem Erstellen politischer Holzschnitte und Karikaturen den Einsatz für die KPD, der sie bereits seit 1926 angehören⁵⁸⁰.

Dem Engagement für die Partei dient primär auch die Gründung der Dresdner ASSO, an der die beiden 1930 wesentlich beteiligt sind. Die Leitlinien der Künstlergemeinschaft, der neben den Grundigs Fritz Schulze, Eva Knabe, Otto Griebel, Eugen Hoffmann, Otto Winkler, Fritz Skade und Curt Querner angehören, bestanden von vornherein nicht in der gemeinsamen Verpflichtung auf ein kunsttheoretisches Programm, sondern in der Bereitschaft, die künstlerischen Fähigkeiten der politischen Agitation zur Verfügung zu stellen⁵⁸¹.

Als mit der Machtergreifung vom Januar 1933 der endgültige Sieg des NS evident ist, reflektiert Grundig die persönlichen Konsequenzen in einem ersten Selbstporträt. In Dreiviertelansicht, den Kopf wie aus momentaner Drehung nahezu frontal dem Betrachter entgegengewandt, zeigt sich der Künstler im **Selbstbildnis 1933** [Abb. 122] vor der Ecke eines ansonsten offenbar gänzlich leeren Raumes stehend⁵⁸².

Ähnlich wie die unruhige, flackernde Beleuchtung ist auch die Gemütsverfassung des Künstlers von unterschiedlich schwankenden Gefühlen bestimmt. Einerseits die erschreckt geweiteten Augen sowie die angstvolle Verspanntheit in Haltung und Gesichtszügen. Die hilflos verkrampften Hände werden beide vom Licht erfaßt und dadurch in ihrer expressiven Gebärdensprache auffällig betont. Andererseits liegt in der angespannten Haltung des Künstlers Entschlossenheit, deuten die ärgerlich zusammengezogenen Augenbrauen Abwehrbereitschaft und Mut zum Weiterkämpfen an.

Auf Ernst und Schwere der Situation wird durch die Gestaltung des Hintergrundes hingewiesen. Der leere, kahle Raum und die in künstlerischer Hinsicht etwas ungeschickt gegebene unausweichliche Position direkt vor der Zimmerecke scheinen auf die kommenden Jahre der Isolation, Verfolgung,

⁵⁸⁰ Zur Biographie in Grundigs Autobiographie *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, 14¹⁹⁸⁶, hier S. 206.

⁵⁸¹ H. Grundig 14¹⁹⁸⁶, S. 215; zu den Zielen der ASSO auch G. Feist, Hans Grundig, Dresden 1979, S. 50ff. u. E. Steingräber 1979, S. 205.

⁵⁸² Öl auf Leinwand, 117 x 77 cm, Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Berlin; dazu H. Grundig 14¹⁹⁸⁶, S. 225, D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 79 u. Lea Grundig 1978, S. 73.

Gefährdung, des kargen Lebens am Existenzminimum vorauszudeuten. Aus den vorherrschenden Farbabstufungen von fahlen Grün-, Grau- und Beigetönen leuchten, wie von großer innerer Erregung stammend, im Gesicht einige rote Partien hervor. Besonders auffällig wirkt das Rot des um den Hals geschlungenen Künstlertuches. In Anbetracht von Grundigs Mitgliedschaft in der KPD ist dies sicher als Hinweis auf seinen entschieden und leidenschaftlich gefaßten Entschluß zur Fortsetzung der Widerstandsarbeit anzusehen.

Grundigs Selbstverpflichtung zum antifaschistischen Kampf wird vom NS ganz richtig erkannt. Als einen der ersten Künstler trifft ihn zusammen mit dem Bildhauer Winkler 1935 das Berufsverbot⁵⁸³. Neben dem Verlust offizieller Ausstellungsmöglichkeiten - ein Ausstellungsverbot besteht bereits seit 1934⁵⁸⁴ - beinhaltet diese Maßnahme im Falle Grundigs den Verlust staatlicher Fürsorgeunterstützung. Die im **Selbstbildnis 1933** angedeutete Kargheit der Lebensumstände und das gesellschaftliche Ausgegrenztsein sind somit Realität geworden.

Nach zweimaligen Verhaftungen und Gefängnisaufenthalten entscheidet sich Lea, die wegen ihrer jüdischen Abstammung stärker bedroht war, Ende 1939 zur Emigration nach Palästina⁵⁸⁵.

Im Januar 1940 erfolgt die dritte Verhaftung von Hans Grundig und diesmal die Einlieferung in das KZ Sachsenhausen. Bei der Schilderung der Erfahrungen und prägenden Eindrücke im KZ kommt Grundig in seinem Erinnerungsbuch auf die alten Meister zu sprechen: *"Seht Euch die Malerei des großen Bruegel an, die er malte, als die Niederlande im Kampf gegen Spanien standen. Das war Ausgang des 16. Jahrhunderts. Diese Totentänze zeigen das vorweggenommene Inferno des KZs. Das Lager glich einem großen, bösartigen Eitergeschwür, das immer mehr um sich fraß und alles Lebende zu vernichten drohte. Es war die Zeit der Muselmänner, der Furunkelkranken mit*

⁵⁸³ Dazu u. zu den Folgemaßnahmen im AK Widerstand statt Anpassung 1980, S. 54ff. Arbeiten von G. in der Dresdner Vorläuferausstellung 1933 u. in der *Entarteten Kunst* 1937, im Katalog S. 10 unter der Rubrik *"Kunst predigt Klassenkampf"* Grundigs **Mutter mit Kind**.

⁵⁸⁴ Vgl. Dresden, 1990, S. 403; 1936 wird Grundig zudem aus der RKK ausgeschlossen.

⁵⁸⁵ Lea Grundig verarbeitet ihre Flucht in dem Blatt **Flüchtlinge** aus dem Grafikzyklus **Im Tal des Todes**, 1942, die junge Frau, die als einzige nach oben aus dem Bild schaut, ist ein Selbstporträt, Abb. Nr. 9, S. 588 in: Jutta Hammer, Das szenisch gebundene Selbstporträt in der deutschen Kunst des 20. Jh., in: BK 11 (1968), S. 583-588.

Zeitungspapierverbänden, die den Radierungen Goyas entsprungen schienen"⁵⁸⁶.

Künstler wie Dix und Grosz ziehen die entsprechenden Parallelen und greifen zur künstlerischen Dokumentation des von ihnen nur ansatzweise erahnten Greuels der NS-Herrschaft auf die Altmeister Goya, Bosch, Bruegel zurück⁵⁸⁷.

Nach sechs Jahren NS-Gefangenschaft kann Grundig 1946 in das zerstörte Dresden zurückkehren. Hier gibt er im **Selbstbildnis 1946** [Abb. 123] zum ersten Mal seit 1933 wieder Auskunft über äußerliche Veränderungen und innere Befindlichkeit⁵⁸⁸. Diesmal ganz in Frontalansicht zeigt er sich in einem ähnlichen Raum stehend wie damals. Doch ist der Raum nun nicht mehr kahl und abweisend, sondern bereits mit den Utensilien des Künstlers angefüllt. Die rechts an die Wand gelehnten Leinwände, die aufgehängte Zeichnung künden von Tatkraft und dem Willen zum Neubeginn. Diese Eigenschaften vermittelt auch Grundigs Körpersprache. Anders als im früheren Selbstbildnis ist der Künstler dem imaginären Betrachter ruhig zugewandt. In seinem aufrechten, frontalen Stehen liegen kraftvolle Standhaftigkeit und Sicherheit.

Wie schon im **Selbstporträt von 1933** ist das Wechselspiel von Licht und Schatten auffällig eingesetzt. Es teilt die Person des Künstlers in zwei Hälften. Eine verschattete, dunkle rechte und eine helle linke Seite. Auf der vom Licht erfaßten Raumhälfte befinden sich die Leinwände und die Zeichnung, darüber hinaus steht in der unteren Ecke auf einem Tisch eine Grünpflanze. Konträr zu all diesen positiv zu deutenden Zeichen bleibt der räumliche Hintergrund zur Rechten des Künstlers kahl und unbestimmt.

Wollte Grundig mit der Unterscheidung in deutlich positiv und negativ zu wertende Seiten auf die Ambivalenz seiner momentanen Befindlichkeit verweisen: einerseits gezeichnet vom Leiden der Vergangenheit, mit den düsteren Schatten, die durch die NS-Greuel erlittenen tiefgehenden seelischen und körperlichen Nachwirkungen andeutend, andererseits dem Leiden und der Zerstörung zum Trotz den Willen zum Neubeginn bekundend? Analoge

⁵⁸⁶ Ebd. S. 326 u. S. 362.

⁵⁸⁷ Vgl. dazu die Abhandlung von I. Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991.

⁵⁸⁸ Öl auf Leinwand, 123 x 85 cm, Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin; dazu D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 79 u. Lea Grundig 1978, S. 73.

Vorgehensweisen, was den symbolischen Einsatz der Lichtsituation anbelangt waren bereits bei Radziwill und Beckmann konstatiert worden.

Die Richtigkeit der dargelegten These untermauert Grundig selbst 1946 in einem Brief an seine Frau Lea: *"Jetzt male ich nach fast 15 Jahren wieder ein Selbstbildnis. ... Beide Bilder, jedes für sich, umreißen Situationen jener und heutiger Zeit. ... Das heutige, trotz Schwere und Schattenhaftem, ist voller Hoffnung, so wie ich unser Dasein empfinde. Alles liegt noch in Trümmern, überlagert von ausgestandenen Schrecken. Trotzdem liegt Kraft und Zielbewußtsein darinnen, aus der eine neue menschliche Ordnung wachsen wird"*⁵⁸⁹.

Am 17. April 1947 wird die Dresdner Kunstakademie wieder eröffnet und Hans Grundig zu ihrem Rektor berufen. Bereits im Dezember 1948 muß sich Grundig allerdings aus gesundheitlichen Gründen wieder zurückziehen. Neuer kommissarischer Leiter wird Mart Stam, der auf einen anderen Kurs einschwenkt, indem er den umstrittenen Bildhauer mit NS-Vergangenheit, Fritz Koelle, als Professor für Plastik beruft und dem von Grundig erst 1947 eingestellten NS-Flüchtling Eugen Hoffmann den Rücktritt nahelegt⁵⁹⁰.

5.3.2 Karl Hubbuch

Während des Aufstiegs in überregionale Anerkennung wird der 1891 in Karlsruhe geborene Maler Karl Hubbuch wegen seiner sozialkritischen, mit veristischer Schärfe festgehaltenen Themen von Seiten rechtskonservativer Kreise mit Kritik bedacht⁵⁹¹. Bereits im Oktober 1929 äußert das NS-Organ *Der Stürmer* seinen Unmut über eine Nürnberger Ausstellung mit Arbeiten von Hubbuch: *"Was in der Norishalle als Kunst zur Schau gestellt wurde, ist das Ergebnis entarteten Fühlens und Denkens, der Ausfluß perversen Trieblebens, das teuflische Hohngelächter banaler Unnatur ... Die Kunst ist die Ausdrucksform des Edlen, Schönen und Erhabenen Guten. Die Verantwortlichen der deutschen Republik aber haben es sich zur Aufgabe gemacht, der Darstellung der Verwahrlosung oder Vertierung ungehemmte*

⁵⁸⁹ H. Grundig, *Künstlerbriefe*, Rudolstadt 1966, S. 117.

⁵⁹⁰ Vgl. Simpson 1999, S. 483.

⁵⁹¹ Auseinandersetzung mit kritischen Themen vgl. **Fresser, Schieber und Bäuerin** 1923/ **Aus der Zeit der Fememorde** 1922/ **Die Mörderzentrale** 1922/ **Umworbener Arbeiter** 1933

Möglichkeiten zu verschaffen"⁵⁹². Auf Hubbuch in seiner Funktion als Lehrer an der Karlsruher Kunstakademie, zielt die Kritik im Karlsruher *Residenz-Anzeiger* von 1931: *"Herr Karl Hubbuch in Karlsruhe ist ein Maler. Das ist nichts Schlimmes, denn das sind viele. Herr Hubbuch malt auch, -was man so malen heißt. Auch das ist nicht schlimm, denn man braucht ja nicht alle Gemälde auszustellen und anzusehen. Anders lagert sich der malerische Fall, wenn die Malereien dennoch ausgestellt werden und wenn der Maler ein Lehrer ist, von dem die künstlerische Jugend unterrichtet wird, von dem sie Richtung, Impulse, künstlerische Weltanschauung bekommen soll. ... Bei Hubbuch haben wir es mit einer vollkommenen Verneinung des Künstlerischen zu tun. Scheußlichkeit, Häßlichkeit, sinnlose Übertreibung sind bei ihm die bestimmenden Elemente "*⁵⁹³.

Die Herausgabe der Mappe **La France** im Selbstverlag 1931 mit dem im Vorwort programmatisch formulierten Ziel, angesichts des erstarkenden Nationalismus für Frieden und Völkerverständigung einzutreten, verstärkt die NS-Hetze und führt zu kulturpolitischen Maßnahmen gegen Hubbuch⁵⁹⁴.

Die Mappe **La France** wird zusammen mit George Grosz' **Ecce homo** 1933 aus der Kunsthalle Mannheim ausgeschieden⁵⁹⁵. Anlässlich einer Professorenausstellung des Badischen Kunstvereins Karlsruhe werden im November 1932 bei der Vorbesichtigung drei Arbeiten von Hubbuch beanstandet, die der Künstler aus der Ausstellung entfernen muß⁵⁹⁶. Eine Kritik im *Führer* deutet hämisch weitergehende Konsequenzen an: *" ... Karlchen Hubbuch ergötzt sich immer noch an schlimmer Hurenmalerei. ...*

(schon im etwas 'weicheren Stil'), Abb. S.274/ 334/ 335/ 354, in: Hubbuch Retrospektive 1993; dazu ebd. S. 131ff.

⁵⁹² Zit. nach G. Rödiger-Diruf, in: Hubbuch Retrospektive 1993, S. 14.

⁵⁹³ Ebd. S. 15.

⁵⁹⁴ **La France** umfaßt 40 Zeichnungen und wurde mit einer Auflage von 100 Exemplaren ediert, dazu ausführlich W. Hartmann, in: Hubbuch Retrospektive 1993, S. 85ff. Verunglimpfung der Mappe durch NS-Presse vgl. Kritik im *Führer* vom 5. 5. 1931: *"... Verheerende Blätter, die im Pfuhe wühlen ... das ist der Lebenskreis des kommunistischen 'Könners', dessen koloristische Zeichnungen ... ebenso disharmonisch sind, wie seine eindeutig rohen und abstoßenden Skizzen, die jede Kultur des Seelischen vermissen lassen"* (zit. n. W. Hartmann, in: Hubbuch Retrospektive 1993, S. 71).

⁵⁹⁵ Dazu W. Rößling 1981, S. 260.

⁵⁹⁶ Eine Reaktion auf den Ausschluß aus der Professorenausstellung u. auf die begleitende NS-Hetze könnte das in satirisch scharfer Form eindeutig auf rechtskonservative Kunstkritiker gemünzte Ölbild **Die Kunstrichter**, 1933/34, 41 x 43 cm, Privatbesitz, Abb. 165, S. 196 bei Rößling 1981 bzw. Die Federzeichnung **Die Herren Kritiker**, 42 x 50 cm, Städtische

*Fehlt nur noch, daß man solche Schmutzereien von Staatswegen kauft, die ein staatlich angestellter Professor sich leisten darf. Im neuen Deutschland werden derartige bolschewistische Nuditäten auch aus dem Kunstverein verschwinden. Denn Hubbuch predigt einen entnervenden Individualismus zerstörender Art, der kulturverneinend so weit geht, daß er dieser sattem bekannten Tendenz rigoros das Natürlich-Menschliche opfert*⁵⁹⁷.

Einen Tag vor Erlass des *Ermächtigungsgesetzes*, am 23. März 1933, wird Hubbuch "aus kunstpolitischen Gründen" vom Dienst suspendiert und aus seinem Dienstatelier in der Akademie geworfen. Zusammen mit den Kollegen Scholz, Schnarrenberger und anderen erfolgt am 25. Juli 1933 die offizielle Kündigung. Hubbuch erhält Berufsverbot, die begonnene zeitkritische Zeichenfolge **Deutsche Belange** kann nicht mehr veröffentlicht werden⁵⁹⁸. In der von Hans Adolf Bühler - ein ehemaliger Kollege Hubbuchs und zugleich 1933/ 34 Direktor der Karlsruher Kunsthalle - im April 1933 veranstalteten Schau *Regierungskunst 1919 - 1933* in der Karlsruher Kunsthalle ist Hubbuch mit mehreren Arbeiten vertreten. 1937 werden aus den öffentlichen Sammlungen in Karlsruhe, Mannheim und Freiburg Hubbuchs Gemälde beschlagnahmt⁵⁹⁹.

Bis 1935 läßt man dem ehemaligen Professor von seiten der Karlsruher Akademieleitung ein reduziertes Ersatzgehalt zukommen, danach bleibt er drei Jahre ohne Verdienst⁶⁰⁰. Ab 1939 sieht sich der Künstler gezwungen, zum Broterwerb verschiedene Hilfsarbeiterstellen anzunehmen. Zunächst als Akkordarbeiter bei der Karlsruher Majolika-Manufaktur, dann als Maler für Uhrengehäuse und von 1941 bis 1945 wieder in der Majolika-Fabrik als Entwerfer. Bevor mit Fortdauer der Unterdrückung und durch die Notwendigkeit, anderweitig Geld zum Lebensunterhalt zu verdienen, die schöpferische Kraft zunehmend versiegt,⁶⁰¹ stellt sich Hubbuch in zwei Selbstbildnissen im Angesicht der NS-Bedrohung und Unterdrückung dar.

Kunstsammlungen, Karlsruhe, Abb. 178, S. 206 bei Röbling 1981 bezug nehmen; dazu ebd. S. 197ff.

⁵⁹⁷ Kritik im *Führer* vom 10. 11. 1932 (zit. nach Röbling 1981, S. 168f.).

⁵⁹⁸ Abfolge der aufgeführten NS Maßnahmen s. wie oben u. H. Goettl et al. 1981, S. 27f.

⁵⁹⁹ Röbling 1981, S. 260.

⁶⁰⁰ Vgl. G. Rödiger-Diruf, in: Hubbuch Retrospektive 1993, S. 17 u. H. Goettl et al. 1981, S. 28.

⁶⁰¹ So auch W. Röbling 1981, S. 126; thematisch: Rückzug auf Landschaft u. Stadtansicht.

Zunächst **1933** datiert ein **Selbstbildnis als Künstler** [Abb. 124]⁶⁰². In höchster Konzentration sind die Gesichtszüge angespannt, der Mund leicht geöffnet. Kopfwendung, Blickrichtung und ausgestreckter Arm geben an, wo sich außerhalb des Bildraumes die Staffelei mit der Leinwand befinden muß. Die rechte Hand des Künstlers hält einen weiteren Pinsel zur Nach- oder Feinarbeit bereit. Durch die frontale, in der Sitzposition beinahe die gesamte Bildbreite einnehmende Stellung des Körpers wirkt Hubbuch präsent und stark. Es scheint, als wolle er sich bei seiner künstlerischen Arbeit demonstrativ durch nichts - auch nicht durch NS-Maßnahmen - beeinträchtigen lassen.

In dieser Selbstdarstellung liegt ein bewußt den äußeren Gegebenheiten entgegengehaltener Ausdruck der Selbstbehauptung und Vergewisserung als Künstler vor - ein ähnliches Verhalten wird im folgenden bei Hannah Höch zu beobachten sein. Allenfalls der angestrengt und konzentriert auf die Leinwand gerichtete Blick mit den kritisch zusammengezogenen Augenbrauen, wirkt ambivalent. Da die in Arbeit befindliche Leinwand nicht einmal als Anschnitt mit in die Komposition einbezogen wurde, ist man versucht, den Blick als ängstliche Reaktion auf Einflußnahme von außen zu interpretieren.

Im **Selbstbildnis** von **1935** [Abb. 125] ist der Gehalt der Selbstdarstellung ganz auf die unübersehbare Bewegung in Hubbuchs Gesichtszügen konzentriert⁶⁰³. Deutlich reagiert der Künstler auf eine von außen geübte Bedrohung. Kopf und Oberkörper weichen gegenüber der Ebene des Betrachters zurück, so daß eine leichte Untersicht entsteht. Große Erregung vermittelt die in der Erfassung unscharf wiedergegebene Mundpartie. Die im geöffneten Mund sichtbar werdenden Zähne sind wie zur Drohung und Feindesabwehr gebleckt - man fühlt sich an die **Dix-Silberstiftzeichnung** von 1937 [Abb. 6] erinnert. Auch Hubbuchs Reaktionsweise ruft den Vergleich mit einem in die Enge getriebenen Tier hervor, das in der entsprechenden Situation ebenso versuchen würde durch Fletschen der Zähne besonders aggressiv und bedrohlich auszusehen. Mit den schnell gesetzten, energischen Strichen, dem Wechsel von mit mehrfach nebeneinandergelegten Schraffurlagen stark bearbeiteten und hell belassenen Partien verstärkt die künstlerische Form den Ausdruck innerer Erregung und Aufgewühltheit. Ähnlich wie bei dem kleinen gezeichneten

⁶⁰² Öl auf Leinwand, 49, 5 x 38 cm, Privatbesitz Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart.

Beckmann-Selbstbildnis [Abb. 67] ist davon auszugehen, daß sich der Künstler im Moment der Darstellung in der wiedergegebenen Gefühlsverfassung befunden und diesen Zustand spontan festgehalten hat.

Nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes findet Hubbuch zu seinen schöpferischen Kräften zurück. Für die *Antifaschistische Bewegung* in Rastatt erstellt er aufklärende Zeichnungen und Plakate, mit denen er zum Neubeginn, aber gegen ein Vergessen oder Verdrängen des NS-Terrors aufruft⁶⁰⁴.

Gerade für den Bereich der bildenden Künste sieht Hubbuch die Aufgabe gegeben, die Schrecken der Vergangenheit aufarbeiten zu helfen und wendet sich engagiert gegen eine Tendenz, weiter in unverfängliche Themen auszuweichen.

5.3.3 Hannah Höch

Gleich in mehrfacher Hinsicht mußte die 1889 in Gotha geborene Hannah Höch, die nach dem Studium an der Kunstgewerbeschule Charlottenburg in der Grafikklassse von Emil Orlik an der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin ihre weitere Ausbildung erhielt, den NS-Kulturpolitikern suspekt erscheinen: durch ihre künstlerische Herkunft aus dem Kreis der Berliner *DADA*-Gruppe um die besonders verhaßten Grosz / Heartfield / Hausmann, durch ihre Mitgliedschaft in der bekanntermaßen linksorientierten *Novembergruppe*, an deren Ausstellungen sie sich bis 1931 beteiligt und nicht zuletzt durch die von ihr besonders während der Berliner *DADA*-Zeit 1918 - 22 als provokatives Gestaltungsmittel eingesetzte Technik der Fotomontage.

Dabei wurde das Konzept, per Montage von Bildausschnitten neue Inhalte zu vermitteln, nicht nur von gesellschaftskritischen Künstlern vertreten, sondern im Mussolini-Faschismus genauso wie im deutschen NS zur Manipulation der politischen Meinung ausgiebig genutzt⁶⁰⁵. Ein großes Anliegen war dem NS

⁶⁰³ Kreidezeichnung, 45 x 29, 5 cm, Nachlaß des Künstlers; dazu D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 84.

⁶⁰⁴ Zur Tätigkeit für die antifa. Bewegung vgl. H. Goettl et al. 1981, S. 66ff. mit Beisp.; Kritik am tendenziell ausweichenden Verhalten der bildenden Künste vgl. **Der Stillebenmaler** 1945/46, Abb. in: Hubbuch *Retrospektive* 1993, S. 73.

⁶⁰⁵ Vgl. auch zum folgenden den Aufsatz von Bernd Weise, in: Hannah Höch, hrsg. von der Berlinischen Galerie, 1989, S. 158ff.

somit die Abgrenzung gegenüber der kritisch-avantgardistisch ausgerichteten Fotomontage à la Höch und Heartfield. Dies geschieht, indem man im NS-Sprachgebrauch mit dem Begriff Aufbaufoto eine divergierende Benennung festlegt und penibel zwischen aus NS-Sicht 'falscher' und der korrekten Anwendung der Technik unterscheidet. Der Aufsatz *Juden in der Fotografie* führt anhand der Höch-Montage **Von oben gesehen** von 1931 aus: *"Dieses Bild, das wir uns auszugraben erlaubten, weckt die Erinnerung an längst verschollene Zeiten. Dabei ist es noch gar nicht so lange her, daß dergleichen als 'deutsche Fotografie' ausgegeben werden konnte ... - in der jüdisch regierten Presse ... wußten sich ausgerechnet diese jüdischen 'Offenbarungen' immer wieder als jüngster und natürlicher 'deutscher' Fortschritt in den Vordergrund zu spielen. Glaubte damals noch mancher harmlose Mitteleuropäer, daß man solche 'Experimente' wie diese mindestens diskutieren müsse, so sehen wir heute, sehend geworden, einem Bilde wie diesem auf den ersten Blick an, daß es nichts anderes offenbart als völligen Mangel an echtem Schöpfungstum, überdeckt durch eiskalten frechen Bluff"*⁶⁰⁶. Die NS gemäße Verwendung fordert dagegen die propagandistische Nutzbarmachung dieser Technik: *"Heute dient die Montage, wenn sie zur Anwendung gelangt, aufbauenden und nicht zersetzenden Zielen. Richtig eingesetzt wirkt sie mitreißend und überzeugend"*⁶⁰⁷.

Nach dem Ende von Berlin-DADA mit dem Höhepunkt der DADA-Messe 1920 und durch die Trennung von dem egozentrischen Raoul Hausmann war es Hanna Höch gelungen, sich in der Kulturwelt der ausgehenden Weimarer Republik stärker eigenständig mit künstlerischem Schaffen zu etablieren. 1931 war sie in einigen großen Ausstellungen vertreten: in der Berliner Präsentation *Fotomontage*, in der Werkbund-Wanderausstellung *Film und Foto* sowie außerhalb Deutschlands 1932 und 1933 in Brüssel, 1932 in Philadelphia⁶⁰⁸.

Hitlers Machtergreifung beendet die vielversprechende Entwicklung. Erste negative Erfahrungen mit kulturpolitischen Bereinigungen der Nazis muß die Höch bereits 1932 machen, als eine seit längerem geplante Ausstellung ihrer Fotomontagen und Aquarelle im Dessauer *Bauhaus* auf Intervention der

⁶⁰⁶ Aus dem Heft *Gebrauchsfotografie* Nr. 6/7 (1943), S. 86 (B. Weise, in: wie oben, S. 159).

⁶⁰⁷ *Gebrauchsfotografie* Nr. 8 (1942), S. 151.

⁶⁰⁸ Zur gewachsenen Anerkennung in: Hannah Höch, Gotha 1993, S. 59.

neugewählten NS-Regierung Sachsen-Anhalts ersatzlos gestrichen wird⁶⁰⁹. Von da an gibt es dreizehn Jahre lang für das künstlerische Schaffen der Höch in Deutschland keine Öffentlichkeit mehr. Am 28. April 1933 erhält sie als Mitglied der Künstlerselbsthilfeorganisation *Künstler-Läden e. V.* ein Schreiben mit der Aufforderung "*bis zum 15. Mai 1934 die Erklärung abzugeben, daß sie auf dem Boden der nationalen Bewegung stehend und nicht jüdischer Abstammung*" sei; anstelle des verlangten Bekenntnis zum NS erklärt die Höch kurzerhand ihren Austritt aus der Organisation⁶¹⁰. Zusammen mit Arbeiten von Freundlich und Campendonk sind Höchs' **Journalisten** von 1925 in Wolfgang Willrichs Pamphlet *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpoltische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art* in diffamierender Weise abgebildet⁶¹¹. Aufgrund der weiten Verbreitung und großen Popularität dieser Schrift hat die Verfemung in Willrichs Machwerk für die betreffenden Künstler weitreichende Konsequenzen; für Hannah Höch setzt Pavel Liska die Auswirkungen sogar einem Berufsverbot gleich⁶¹². Wenn auch das Ausüben des Künstlerberufes wohl nicht offiziell untersagt war, so galt für die Arbeiten der Höch von NS-Seite zumindest Ausstellungsverbot⁶¹³.

Ausschlaggebender als der sich in direkten Aktionen gegen die Künstlerin richtende äußere Druck ist im Falle Höchs die aus der NS-Verfemung resultierende, zunehmende Vereinsamung. Bevor sie sich ab September/November 1939 durch völlige Abschottung in ihrem Häuschen in Berlin/Heiligensee endgültig in die innere Emigration begibt, versucht die Künstlerin

⁶⁰⁹ Die Ausstellung war vom 29.5. - 10.6. geplant gewesen. Im Oktober des gleichen Jahres schließen die Nazis auch das *Bauhaus* in Dessau, das bis zur Selbstauflösung im Sommer 1933 in Berlin weiterbesteht; dazu wie zum folgenden Aufsatz von Pavel Liska, in: H. H., hrsg. von der Berlinischen Galerie, 1989, S. 65f.

⁶¹⁰ Vgl. H. H., Lebenscollage Bd. II, 1. Abteilung 1995, S. 291.

⁶¹¹ Willrichs Pamphlet ist erschienen München/ Berlin 1937, Abb. der Höch-Collage S. 54 u. Erwähnung der Höch als Mitglied der *Novembergruppe* S. 42. **Journalisten**, Öl auf Leinwand, 86 x 101 cm, Berlinische Galerie, Berlin, Abb. S. 172 in: H. H., 1989.

⁶¹² Liska, in: H. H., 1989, S. 70. Willrichs Pamphlet wird auch als maßgebliches Vorbild für die E K in München angesehen, vgl. M. v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ³1998, S. 99. Willrich druckt in seiner 'Kampfschrift' ab S. 168ff. überdies eine Mitgliederliste der besonders zu verurteilenden 'roten' *Novembergruppe* ab - darunter H. H.

⁶¹³ Zum Ausstellungsverbot wie zum folgenden E. Maurer 1995, S. 29.

in einem **Selbstbildnis 1937/38** [Abb. 126] Kraft und Selbstvertrauen zu sammeln⁶¹⁴.

Das Sujet der Selbstdarstellung findet im Gesamtoeuvre der Höch in quantitativ bescheidenem Ausmaß, dafür aber in entscheidenden Lebensphasen Berücksichtigung⁶¹⁵. Ihr Beispiel beweist erneut, daß in Krisensituationen bevorzugt auf diese Kunstgattung zurückgegriffen wird.

Daß der Impuls zur Selbstdarstellung unmittelbar mit einer gestiegenen Empfindlichkeit gegenüber den jüngsten Aktionen der NS-Kulturpolitik in Verbindung steht, bestätigt ein Blick in Höchs Erinnerungsbuch *Eine Lebenscollage*⁶¹⁶. Mehrfach sind für das Jahr 1937 Besuche in der Ausstellung *Entartete Kunst* vermerkt, die Künstlerin besitzt zwei Exemplare des Ausstellungsführers sowie Karten mit den besonders angefeindeten **Kriegskrüppeln** von Dix und mit der Gesamt-Innenansicht der Ausstellung. In ihrer Materialsammlung findet sich außerdem ein Zeitungsartikel mit dem Titel *Der Kampf gegen 'entartete Kunst'*, der dazu aufruft *"Spitzenleistungen der Verfallskunst in privaten Schlupfwinkeln aufzuspüren, zu beschlagnahmen, deren Abgabe zu verfügen"*. Während sich der NS-Angriff in diesen Aktionen global gegen moderne Kunst richtet, wird mit der Lektüre von Willrichs *Säuberung des Kunsttempels*, das die Höch 1937 von einer Bekannten geschenkt bekommt, ganz konkret die eigene Verfemung evident. Diese Erfahrungen sind es - 1937/ 38 ist im Tagebuch wiederholt von schlimmen Angstzuständen die Rede⁶¹⁷ -, die die Künstlerin in ihrem Selbstbildnis zu verarbeiten sucht.

Die gesamte Höhe des Bildformates einnehmend, präsentiert die Höch ihr verlängertes Brustbild vor einem dunklen unbestimmten Hintergrund. Diverse Attribute verweisen in traditioneller Art und Weise auf ihr Künstlertum: der schlichte weiße Malkittel, die in der Hand gehaltene Palette und mehrere

⁶¹⁴ Öl auf Leinwand, 77, 5 x 57, 5 cm, Berlin Museum, Berlin; dazu Liska, in: H. H., 1989, S. 70; E. Maurer 1995, S. 111 u. dies. S. 33 bemerkt, daß das Selbstbildnis bisher immer auf 1937 datiert wurde, eine Eintragung im jährlichen Kalender der Höch aber auf spätere Fertigstellung weist; s. H. H., *Lebenscollage*, Bd. II, 2. Abteilung, 1995, S. 601 Eintrag zum 4. 8. 1938: *"Selbstporträt fertig? gemacht"*.

⁶¹⁵ Vgl. E. Maurer 1995, S. 104ff.; Höch stellte sich bereits 1929/ 30, als sie sich nach der Rückkehr aus Holland in der gewandelten Berliner Kunstszene zurechtfinden muß, in zeichnerischen Selbstporträts dar; das **Selbstporträt 1937/ 38** ist aber die erste Darstellung in Öl.

⁶¹⁶ Hier Bd. II, 2. Abteilung 1995, ab S. 573ff.; Lektüre des Willrich Buches ebd. S. 595.

⁶¹⁷ *Lebenscollage* Bd. II, 1. Abteilung 1995, S. 310.

Pinsel. Ernst und angestrengt scheint die Künstlerin in einem Moment der Selbstbefragung in sich hineinzuhorchen. Die strenge Kurzhaarfrisur in Kombination mit dem sachlich-schlichten Malkittel und der darunter sichtbaren hochgeschlossenen Bluse geben ihr ein kühles, fast unnahbares Auftreten, was auf die dazu kontrastierenden Züge innerer Bewegung im Gesicht um so aufmerksamer werden läßt.

Weiß man um die künstlerische Herkunft der Höch und um die von ihr vorwiegend angewandten experimentellen Techniken, so fallen stilistisch die naturgemäße, reduzierte Art der Selbstdarstellung und inhaltlich die traditionell-repräsentativen Verweise auf das Künstlertum ins Auge. In einer Zeit, da durch den NS bürgerliche Werte und künstlerische Traditionen korrumpiert und für propagandistische Ziele nutzbar gemacht werden, wäre von einer kritischen, experimentell orientierten Künstlerin eine Distanzierung von traditionellen Darstellungstypen zu erwarten. Statt dessen bezieht sich die Höch demonstrativ auf althergebrachte Formen, als wolle sie dadurch alle Zweifel bezüglich ihrer künstlerischen Existenz im Keim ersticken⁶¹⁸.

Nur zweimal innerhalb ihres malerischen Oeuvres stellt sich die Höch im Zusammenhang mit Verweisen auf ihr Künstlertum dar⁶¹⁹. Und auch die zweite Version fällt in die Jahre des NS-Regimes. Die oben angenommene Notwendigkeit, sich gerade in jener Phase der Ablehnung, Ignoranz und Isolation in der Existenz als Künstlerin selbst zu bestätigen, findet hierin nochmals Ausdruck.

Das **Selbstbildnis** von **1943** [Abb. 127] fällt stilistisch nicht mehr so auffällig aus dem Rahmen⁶²⁰. Ein fleckiger Farbauftrag überzieht gleichermaßen das Gesicht der Künstlerin und die Wandfläche im Hintergrund. Die Darstellung von Höchs Kopf bleibt dadurch flächenhaft, tritt vor der dahinter liegenden Wand kaum plastisch hervor. Wollte die Künstlerin hier andeuten, daß der

⁶¹⁸ So auch E. Maurer 1995, S. 111. Zu den Selbstzweifeln der Höch vgl. Zitat aus ihren Aufzeichnungen von 1937: *"Es wäre nötig mal was zu verkaufen: Nicht weil ich im Augenblick nichts zu essen habe aber - weil selbst die wenigen Menschen mit denen ich noch zu tun habe Mißachtung zeigen weil das was ich mache kein Geld hereinbringt, selbst wenn ich die Natur, so wie sie ihnen verständlich ist, nachbilde"* (zit. nach E. Maurer 1995, S. 33).

⁶¹⁹ Vgl. Verzeichnis der Arbeiten bei E. Maurer 1995; die Selbstbildnisse der Höch sind sonst eher von technisch experimentellem Charakter, s. dies. S. 109 auf den folgenden Seiten Beisp.

⁶²⁰ Gouache, 48, 7 x 54, 5 cm, Heimatmuseum Reinickdorf, Berlin; dazu E. Maurer 1995, S. 109.

lange Prozeß der Vereinsamung und Abkapselung von der Außenwelt ihren Rückzug in die Unauffälligkeit schon so weit getrieben hat, daß sie beginnt, sich ihrer häuslichen Umgebung anzugleichen?

Situation und seelische Befindlichkeit Höchs während der inneren Emigration erhellen einige unter dem Titel *Lebensüberblick* im nachhinein zusammengefaßte Notizen: "*Gegen 1937 hatte die radikale Vereinsamung für mich eingesetzt. Auch die allerletzten Freunde gingen nun noch weg und waren auch brieflich nicht mehr zu erreichen. Ausstellungen hatte ich schon längst nicht mehr beschickt. Jeder mißtraute jedem. Man sprach also mit niemandem mehr. Man verlernte die Sprache. ... Die Künste, die Malerei, Schriftstellerei, die Musik, die einen Ideenreichtum sondergleichen aufgeworfen hatten, vegetierten in makaberer Öde. ... Für mich galt nur noch: retten, was aus einer schöpferischen Zeit in meine Hände gefallen war...*" - im Garten ihres Häuschens hatte sie kistenweise in ihrem Besitz befindliche Arbeiten der 'entarteten' Hausmann, Schwitters, Arp etc. vergraben⁶²¹.

Das Motiv des Verstecktseins, der Tarnung, der Unfreiheit wird im **Selbstbildnis** von **1943** auch thematisiert durch den von links oben teilweise den Kopf der Künstlerin überschneidenden Vorhang sowie durch die in der Bewegungsfreiheit beengte Position ihres Kopfes zwischen Bildrändern, Vorhang und einer vertikalen Linie, die wohl eine Wandnische angibt. In der Wandnische befinden sich - momentan ungenutzt - diverse Malutensilien. Nur ein Pinsel, der eventuell von der nicht in den Bildraum mit einbezogenen Hand der Höch hochgehalten wird, stellt die Verbindung zwischen Künstlerin und Arbeitsgeräten her. So findet durch den in der Hand gehaltenen Pinsel, der auf die Nische mit weiteren Malutensilien deutet, zwar eine Verknüpfung zwischen Individuum und Rolle statt, die Pose traditioneller Künstlerselbstbildnisse, der ein Verweis mit dem in der Hand gehaltenen Pinsel auf die in Arbeit befindliche Leinwand entspräche, wird jedoch nicht

⁶²¹ Zit. nach H. H., 1989, S. 199; Die Gefährdung durch die im Garten vergrabenen Kisten ist der Höch im nachhinein bewußt: "*Heute frage ich mich zuweilen, wie ich so mutig oder so töricht sein konnte, dieses Beweismaterial während all der schrecklichen Jahre in meinem Haus zu behalten. Der Schrank, in dem ich meine Zeichnungen aufbewahrte enthielt genug, um mich und alle in Deutschland lebenden früheren DADAisten an den Galgen zu bringen. ... Alle, derer man sich noch als 'Kulturbolschewisten' erinnerte, standen auf der Schwarzen Liste unter Aufsicht der Gestapo. Jeder von uns vermied es, selbst mit den ältesten und liebsten Freunden zu verkehren, aus Furcht, sie in Ungelegenheiten zu bringen. ...*" (P. Liska, in: ebd., S. 72), beisp. Raoul Hausmann hatte bei Kriegsende außer den von Höch geretteten Arbeiten kein frühes Werk mehr (s. H. Ohff, in: ebd., S. 79).

eingenommen. Die selbstbewußte Identifikation mit Rolle und Werk bleibt aus. Den Glauben an die künstlerische Berufung aufrecht zu halten und die schöpferische Tätigkeit fortzuführen, bereitet der Höch angesichts der äußeren Bedingungen offenbar große Schwierigkeiten. Ihrem Gesicht sind die Anstrengung und Willenskraft abzulesen, die ihr die künstlerische Arbeit in der Abgeschiedenheit bei fehlender Resonanz und ohne Anerkennung abverlangt. Ein monologisches Arbeiten, getragen von der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Nach der Isolation im NS Deutschland beteiligt sich Hannah Höch ab 1946 regelmäßig an den Ausstellungen der Surrealisten. Eine erste gebührende Beachtung ihres experimentellen Werkes erlebt die Künstlerin jedoch erst kurz vor ihrem Tod - sie stirbt 1978 - mit einer umfangreichen Retrospektive 1976 im Pariser Musée d'Art Moderne.

5.3.4 Max Pechstein

Seit seinem politischen Engagement in den Jahren 1918/ 19, unter anderem für die *Novembergruppe* und als Verfasser der für die schöpferische Freiheit eintretenden Schrift *An alle Künstler* von 1919, galt der 1881 geborene Max Pechstein als Anhänger linker, sozialdemokratischer Ideale⁶²². Nimmt man den von Nolde grundlos geäußerten, unzutreffenden Verdacht auf jüdische Abstammung hinzu, dem seit Juli 1933 das 'Amt für Rasseforschung' nachgeht, so wundert es kaum, daß die Nazis den *Brücke*-Künstler Max Pechstein von Anfang an mit Skepsis beäugen⁶²³. Allerdings bleibt Pechstein bis zu dem für die Ziele der NS-Kunstpolitik entscheidenden Jahr 1937 relativ unbehelligt. Zwar gibt es Angriffe in der einschlägigen NS-Presse, der Künstler hat aber auf seiten der Verteidiger des Expressionismus als typische deutscher

⁶²² Zur Biographie vgl. A. Hüneke, in: M. Pechstein, 1996, S. 117ff.

⁶²³ Zu den Nachforschungsvorgängen Brenner 1972, S. 129, Dokument 109. Zu Noldes Denunziation vgl. Pechsteins Reaktion im Brief an Dr. Minnich vom 13. 11. 1934: "... liebe Kollegen hatten mich als Juden bezeichnet und denunziert, also erfolgte eine Boykottierung meiner Person mit gehörigen Ausfällen. Na schön, daß ich kein Jude bin, haben sie inzwischen eingesehen. Wäre ich es, so würde ich mir auch nichts daraus machen, für mich entscheidet der Mensch, und ich lasse mir meine jüdischen Freunde nicht nehmen, welche ich als zuverlässig und gütig erkannt habe; im Gegensatz zu dem rein arischen Kunsthändler, welcher mich so skrupellos um den Erlös meiner Hände Arbeit betrogen. Viele meiner Kollegen sind nach Amerika ausgewandert und drängen mich ein Gleiches zu tun, doch kann ich mich nicht

Kunstform gewichtige Fürsprecher - beispielsweise die Kunsthistoriker Paul F. Schmidt und Bruno E. Werner⁶²⁴. Dank der Aktivitäten des gleichfalls pro-expressionistisch eingestellten NSDStB können die Bilder des Künstlers bis 1936 in der Neuen Abteilung des Kronprinzenpalais in Berlin hängen bleiben. Pechstein, der die Zwiespältigkeit seiner Lage erkennt, versucht sich mit diversen Schutzbehauptungen gegen die vereinzelt NS Angriffe zur Wehr zu setzen, um als Maler weiter bestehen zu können.

Im **Selbstbildnis mit Pfeife** von 1934 [Abb. 128] macht der Künstler einen relativ zuversichtlichen, in jedem Fall starken kämpferischen Eindruck⁶²⁵. Der Focus der Darstellung ruht auf dem Gesicht, in dem durch die Kontrastierung von hell stehengelassenen Flächen und diffizil durchgearbeiteten Schraffurpartien mit viel Schwärze Lebendigkeit erzeugt wird. Diese Belebung erfährt eine weitere Steigerung durch die von der Pfeife des Künstlers aufsteigenden Rauchwolken, die in Kringeln und Wellenbewegungen sein Antlitz umspielen. Aufgegriffen werden diese schwungvollen Bewegungen in einigen widerspenstigen Haarlocken. Obwohl man das Pfeife Rauchen im allgemeinen eher mit Momenten der Ruhe und Besinnung in Verbindung bringt, vermittelt Pechstein in seinem Bildnis durch die vorgenannten Elemente den Eindruck von Energie und Aktivität. Die ausdrucksstarken, nach außen gerichteten Augen unter der kritisch gerunzelten Stirn bestätigen, daß der Künstler keineswegs eingeschüchtert ist. Er befindet sich auch nicht in einem Moment der Kontemplation, des Nachdenkens über sich selbst. Er scheint vielmehr gezeichnet von dem Willen, sich zu behaupten und energisch seine Belange zu vertreten.

Mit seinem Verteidigungsverhalten fährt der Maler auch dann noch fort, als die innerparteiliche Debatte endgültig zuungunsten der Verteidiger des Expressionismus und somit zu seinem eigenen Nachteil entschieden ist. Die Konsequenzen werden für Pechstein ab Beginn des Jahres 1937 spürbar, als es bei der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie Empörung erregt, daß der Künstler noch unter den Mitgliedern der Ausstellungskommission zu

trennen, von der Landschaft Pommerns ...” (zit. nach AK Max Pechstein, hrsg. von J. Schilling, Hamburg 1987, S. 76).

⁶²⁴ Vgl. bes. den Artikel von Schmidt, in: Ostdeutsche Monatshefte, 1 (1933), in dem Pechstein als der ‘Maler der ostdeutschen Meeresküste’ gepriesen wird. Art. von Werner beisp. in der DAZ vom 12. 5. 1933, in dem Pechstein u. a. als ‘die eigentlichen Träger des kulturellen Flügels der nationalen Revolution’ bezeichnet werden.

finden ist. Ein Versäumnis der zuständigen NS-Kulturstellen, das dadurch ausgemerzt wird, daß zum einen per Presseverordnung die Nennung von Pechsteins Namen in diesem Zusammenhang untersagt wird⁶²⁶, zum anderen indem man dem Künstler nahelegt, nicht nur von seinem Posten in der Kommission Abstand zu nehmen, sondern gleich ganz aus der Akademie auszutreten. Pechstein reagiert ausweichend, versucht seine Lage zu bessern: *”Wieso ich meine eigenen Interessen wahrnehme, indem ich eine einstmals erwiesene Ehre, jetzt nun auf Anforderung zurückweise, verstehe ich nicht. Denn ich bin mir keiner irgendwie gearteten ehrenrührigen Handlung bewußt, welche es rechtfertigte mir die Mitgliedschaft zu entziehen. ... Ich, sowie meine Frau sind nachgewiesenermaßen Vollarier, mein ältester Sohn ist S.A.-Mann, mein jüngster Sohn bereits im 2. Jahr im Jungvolk. ... Der Stolz auf meine Vorfahren, ein altes Geschlecht von Huf- und Waffenschmieden, verbietet mir, einen Schritt zu tun, mit welchem ich mir selbst einen Teil meiner Ehre abspreche. Da ich auch Mitglied der ”Reichskunstammer” bin, weiß ich gar nicht, welche Folgen ein solcher Verzicht auch rein wirtschaftlich für mich hat, denn immerhin bin und bleibe ich nach wie vor verpflichtet, selbst für meine und für die Existenz meiner Familie zu sorgen. So sehe ich hiermit der offiziellen Nachricht entgegen, mit Angabe der Gründe, die sie zwingt, mich als Mitglied der Akademie zu streichen”*⁶²⁷.

Während im Juli 1937 in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München sechzehn Werke und eine Porträtfotografie des Künstlers diffamiert und insgesamt rund 330 seiner Arbeiten als entartet beschlagnahmt werden, versucht dieser immer noch die Brisanz seiner Situation zu mindern⁶²⁸. Er richtet ein anbiederndes Erklärungsschreiben an Arthur Kampf: *”... Für mich ist eine Streichung meiner Mitgliedschaft aus der ”Preußischen Akademie der Künste” kein Herausschmiß! Sondern eine Erledigung meiner Person ... Daß ich, oder vielmehr, daß man von mir in der Ausstellung ‘Entartete Kunst’ in München eine Arbeit zeigt [es sind insgesamt sechzehn Arbeiten und mehrere*

⁶²⁵ Tuschfeder auf Papier, 57 x 38 cm, Städtisches Museum Braunschweig.

⁶²⁶ Vgl. die Dokumente 134, 135 u. 137 S. 142 f. bei Brenner 1972. Auch dem 60. Geburtstag des Künstlers darf im Dezember 1941 keine Aufmerksamkeit in der Presse zuteil werden, s. O. Thomae 1978, S. 125.

⁶²⁷ Schreiben vom 12. 7. 1937 bei H. Brenner 1972, S. 147, Dokument 150.

⁶²⁸ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 226, 132, 134, 142, 150, 170, 172, 173, 174, 176, 178.

davon nicht aus Palau], *berührt mich darum wenig, weil es eine Arbeit aus Palau, einer ehemalige deutschen Kolonie aus der Südsee ist, welche die Japaner beschlagnahmten. Wenn erst einmal die deutsche Forderung nach deutschen Kolonien erfüllt sein wird, so wird es auch wieder erlaubt ... sein, daß man Künstler findet, welche so wie ich ... diese Gefilde aufsuchen und dieselben zu gestalten versuchen*“⁶²⁹.

Am 11. September 1937 wird Pechstein ohne Nennung von Gründen aus der Preußischen Akademie der Künste entlassen. Seine Situation als zum Kern der Verfolgten Gehörender ist somit endgültig klargestellt.

In der Folge zieht sich der Maler nach Lebdau in Pommern zurück, um sich dort hauptsächlich der Landschaftsmalerei zu widmen. Besonders den Küstenlandschaften mit zum Teil dramatischen Sonnenuntergängen und voller starker Hell/ Dunkel Kontraste dürfte in der Nachfolge van Goghs eine metaphorische, psychologisierende Bedeutung zukommen⁶³⁰.

Zwar kann Pechstein in Deutschland 1939 in der Galerie von der Heyde ein letztes Mal ausstellen, verkaufen kann er aber fast gar nichts mehr. Freunde in den USA, die seine Kunst dort zeigen, sichern ihm mit Verkäufen den Lebensunterhalt. Insgesamt ist Pechsteins Bildnisproduktion während der Jahre des NS deutlich zurückgegangen und ein Großteil des grafischen und zeichnerischen Werkes muß als verloren gelten⁶³¹.

Ab August 1944 wird Pechstein zusammen mit seiner Frau Martha zum NS Zwangsarbeitsdienst auf dem Pommernwall herangezogen. Kurz vor Kriegsende gerät der Künstler in russische Gefangenschaft, aus der er aber noch 1945 nach Berlin zurückkehren kann. *„Und nachdem das furchtbarste aller Erlebnisse, das große Morden, zu Ende ging, sah ich, daß das Schicksal mich und die Meinen verschont hatte. Aber eine Neigung zum Nachdenken, zur Rückschau, ist mir geblieben. Vielleicht, so empfand ich, habe ich noch eine*

⁶²⁹ Schreiben bei Brenner, wie oben, S. 149f., Dokument 157.

⁶³⁰ Vgl. beisp. **Aufgezoogene Keilkähne**, 1939, Tafel 156, in: M. Pechstein 1996.

⁶³¹ Vgl. Brief an Herbert Eulenberg vom 20. 1. 1946: *„...Junge, Junge, was habe ich nicht alles an eigenen Arbeiten verloren. Jetzt, da ich dabei bin, die wenigen geretteten Arbeiten für eine Februar-Ausstellung zu sichten, merke ich erst, was alles fehlt. Ganze Jahrgänge sind verschwunden. Die wichtigsten Gemälde sowieso, um Dir ein Beispiel zu schreiben. Auf Schloß Moritzburg hatte ich außer 59 Gemälden, 76 Aquarellen mein gesamtes Lebenswerk an Zeichnungen verlagert. 3400 Blatt, insgesamt hat man 120 Blatt gerettet!!!“* (zit. nach AK Max Pechstein, hrsg. von J. Schilling, Hamburg 1987, S. 80).

Aufgabe zu erfüllen“⁶³². Exakt in dieser Stimmung, zwischen geschockter Realisation des Durchlebten und zaghaften Zukunftshoffnungen stellt sich der Künstler zweimal im Zeitraum zwischen 1946/ 48 selbst dar.

Zunächst zeigt er sich im **Selbstbildnis** von **1946/ 48** [Abb. 129] in einer ähnlichen Situation wie bereits 1934 beim Pfeife Rauchen⁶³³. Die Aktivität und Energie, die das frühere Selbstporträt ausstrahlte, ist gewichen. Nachdenklich und skeptisch blickt Pechstein aus dem Bild heraus und zeigt sich so offensichtlich in einem Moment der Rückschau befindlich, wie er es im obigen Zitat als charakteristische Reaktion der unmittelbaren Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg für sich formuliert hat.

Das düstere **Selbstbildnis** von **1948** [Abb. 130] kann aufgrund des kleinen Formats als privatere Aufarbeitung bezeichnet werden⁶³⁴. In dem durchfurchten, zerklüfteten Antlitz läßt der 67jährige all die Gefühle zu, die ihn nach den Erfahrungen von Krieg und NS-Herrschaft bewegen. Der körnige Plattengrund, die kraftvoll gebündelten Kaltnadelstriche der Wangen- und Stirnfalten, deren tiefschwarze, fransige Struktur in den zerzausten Haarsträhnen wiederaufgenommen wird, lassen den Alterungsprozess und die durchlebten Strapazen anschaulich werden. Dennoch wirkt Pechstein nicht niedergeschlagen, vielmehr scheint er seine letzten Kraftreserven auszuschöpfen und sich gegen die endgültige Ermattung zu stemmen. Dieses Selbstbildnis zeigt den Moment der Überwindung endgültiger Resignation und birgt so, trotz der anklagend gemeinten Visualisierung des Durchlebten, einen positiven Aspekt. Als Symbol für den Aufbruch vom Tiefpunkt des momentanen Zustandes in eine bessere Zukunft ist der über Pechsteins Kopf fliegende Vogel zu deuten. Es ist sein ‘Steuermannsvogel’, ein Relikt aus der glücklichen Zeit auf den Palau-Inseln⁶³⁵. Der Vogel, der auf mehreren Palau-Bildern auftaucht, ist Sinnbild für Pechsteins Lebensweg, verkörpert sein Schicksal, dem zu folgen sich der Künstler hier mit einem letzten Blick zurück offenbar bereit macht.

⁶³² M. Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. von L. Reidemeister, Wiesbaden 1960, S. 7.

⁶³³ Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Privatbesitz.

⁶³⁴ Kaltnadel auf Japanpapier, 22, 8 x 16, 1 cm, Privatbesitz; dazu im AK *Ansichten vom Ich*, 1997, S. 186.

⁶³⁵ Vgl. im AK *Ansichten vom Ich*, 1997, ebd.

Die Aufgabe für die Zukunft, die sich der Künstler in den oben zitierten Sätzen seines Tagebuches gewünscht hat, bietet sich bereits im September 1945. Von Karl Hofer wird er an die Berliner Hochschule für bildende Kunst berufen, an der er ab 1949 auch eine Professorenstelle erhält.

5.3.5 Richard Ziegler

Obwohl sich der 1891 in Pforzheim geborene Richard Ziegler vor Beginn der NS-Diktatur eher nicht als gesellschaftskritischen Künstler gesehen hatte, wurde er durch die Erfahrung von Emigration und Exil zum hellsichtigen, bitteren Satiriker⁶³⁶. Als Künstler Autodidakt, hatte sich Ziegler mit Arbeiten zum Berliner Großstadtleben der zwanziger Jahre durch die Teilnahme an den Ausstellungen der *Novembergruppe* von 1926 bis 1929 und nochmals 1931 bemerkbar gemacht. Anfang 1933 wurde eine erste Einzelausstellung in der Kölner *Bücherstube* möglich, welches zugleich die letzte Ausstellung in Deutschland für die Dauer des NS bleibt. Alle anderen geplanten Präsentationen müssen abgesagt werden. Die Entwicklungen des politisch immer aggressiver werdenden Klimas der ausgehenden Weimarer Republik, bewegen Ziegler früh dazu, sich eine Rückzugsmöglichkeit zu schaffen. Bereits 1932 erwirbt er ein kleines Haus auf der jugoslawischen Insel Korcula. Aufgrund der jüdischen Abstammung seiner Frau und wegen der ersten diffamierenden Erfahrungen seine Position als Künstler betreffend, emigriert Ziegler nach dem Machtwechsel 1933 in sein Inseldomizil. Die Gründe für den raschen Entschluß, die tatsächlich in einer massiv empfundenen Bedrohung durch den von ihm klar eingeschätzten NS liegen, formuliert er in Tagebucheintragungen; dort heißt es etwa am 23. Februar 1933: *„Planmäßige amtliche Verseuchung. Nationalsozialistische Pest. Knebelung jedes großen freien menschlichen Gedankens - im Namen Gottes. Das deutsche Volk ist und bleibt ein Volk der Barbaren und Knechte. Damit muß man sich abfinden. Es wird neue Kriege heraufbeschwören und sein Land wird zertrampelt werden. ... Wir haben die Regierung, die zu uns paßt, mit einem Hochstapler an der Spitze, ja einem Irrsinnigen. Wilhelm II in Potenz!“* und nochmals im Eintrag

⁶³⁶ Zur Biographie im NS R. Hiepe, in: *Tendenzen* 129 (1980), S. 55ff., AK Kunst im Exil in GB, 1986, S. 68 u. 162/ 63 u. AK Künstlerschicksale im Dritten Reich..., 1987, S. 39 u. 104.

zum 24. März 1933: *„Meine Arbeit ist staatsfeindlich und kulturwidrig, sie bringt mir eher Gefängnis als Geld ein. Denn wir leben in den Tagen der Wiederaufrichtung der deutschen Moral und Sitte“*⁶³⁷.

Auf die in diesen Äußerungen offenbar werdende Bitterkeit und Frustration folgt mit der Emigration auf die Insel Korcula der Versuch einer Ausflucht ins Apolitische, Idyllische. Die private Sehnsucht nach Ruhe und Harmonie bezeugt das **Selbstbildnis** von 1933 [Abb. 131]⁶³⁸.

Hier präsentiert sich der Künstler im südlichen Ambiente eines von wildem Wein und Trauben bewachsenen Garten. Der harmlosen Bildaussage entspricht der ins Naturalistische gewandelte Stil, der sich gar nicht so deutlich von einer NS konformen Kunst unterscheidet. Im verlängerten Brustbild zeigt sich Ziegler mit nacktem Oberkörper. Ernsthaft und konzentriert sucht sein Blick über den Bildraum hinausgehend die Ebene eines Gegenüber. Trotz der unkonventionellen Selbstbildnissituation werden keinerlei Scheu oder Scham spürbar. Vielmehr sind die zum Ausdruck gebrachte Naturverbundenheit sowie die Befreiung von Zwängen und Konventionen als Grundgehalt der Darstellung anzusehen.

Die besondere Sorgfalt der künstlerischen Ausarbeitung gilt den prallen, saftigen Trauben, von denen Ziegler mit dem Messer in seiner rechten Hand gerade einen Henkel abgeschnitten hat. Einer Aussage des Künstlers zufolge stehen die auffällig ins Bild gerückten Trauben als Lebenssymbol. Im Mai 1933 formuliert er im Tagebuch: *„Nackt bis zum Nabel, Trauben essend: ich bin vor allem Mensch. Ich trage keine Uniform. Ich will, was alle Kreatur will: leben: Das Leben pflücken, erarbeiten und seinen Saft trinken“*⁶³⁹. Daß dieses schlichte Grundbedürfnis des Künstlers zum Zeitpunkt der Entstehung des Selbstporträts beeinträchtigt war, darauf könnte die Art und Weise hindeuten, mit der der Künstler das Messer, das eben noch zum Schneiden der Trauben diente, jetzt mit der Klinge gegen sich selbst gerichtet hält. In dieser Gestik - eine Variation auf das Aktselbstbildnis des kranken Dürer, der mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die Quelle seiner Schmerzen verweist - scheint ganz allgemein ein Hinweis auf latente Gefährdung, auf ein Leiden an

⁶³⁷ Tagebucheinträge vom 23. 2. und 24. 3. 1933 (zit. nach Kunst im Exil in GB, 1986, S. 68 u. Rogge 1991, ohne Seitenangaben, fünfte Seite).

⁶³⁸ Öl auf Leinwand, o. Maßangaben, Richard Ziegler Stiftung, Calw.

⁶³⁹ Tagebucheintrag zum 26. 5. 1933 (zit. nach Rogge/ Elsässer 1991, S. 21).

der Welt impliziert, der mit Sicherheit auf den zeitlichen Hintergrund zu übertragen ist⁶⁴⁰.

Daß Ziegler, trotzdem er von Anfang an ein festes Ziel im Auge hatte, der Weggang aus Deutschland keineswegs leicht fiel und er aufs engste mit den für ihn erschreckenden Entwicklungen in der Heimat verbunden bleibt, dokumentieren erste briefliche Äußerungen gegenüber den in Deutschland verbliebenen Eltern: *"Glaubt nicht, daß mich in Korcula auch nur einen Tag das Stöhnen der körperlich und seelisch Gemarterten im Stich ließe ...; ich darf nie müde werden, das Herz wach zu halten, das Gewissen zu schärfen"*⁶⁴¹. Dieser selbst gesteckten Maxime gemäß setzt sich der Künstler in zahlreichen grafischen Arbeiten wie den Folgen **Führer sehen Dich an, Blut und Boden** oder **Deutschland ist erwacht** mit der NS Diktatur auseinander, während das malerische Werk von dem Bedürfnis nach Harmonie und der Flucht in die Themenbereiche Landschaft, Stilleben, und Porträt bestimmt bleibt⁶⁴².

Ab 1936 durchbricht Ziegler die einsame Abgeschlossenheit seiner isolierten Inselzuflucht und verlegt nach einigen Monaten Aufenthalt in Paris 1937 sein Exil nach England. Dort findet er mit den antifaschistischen grafischen Arbeiten so große Resonanz, daß sich der Verlag Allan & Unwin dazu entschließt, ein Buch unter dem Titel *We make history* mit fünfunddreißig Monotypien Zieglers herauszugeben; der Künstler figuriert hier allerdings unter dem Pseudonym 'Robert Ziller', um seine nach wie vor in Deutschland lebenden Eltern nicht zu gefährden⁶⁴³. Außerdem erstellt Ziegler Illustrationen für die unter dem Motto *"einzige unabhängige Tageszeitung, die es in Europa gibt"* firmierende *Zeitung*, das Organ der deutschen Exilpresse⁶⁴⁴. Während also sein grafisches Schaffen Anklang findet und dem Künstler den Lebensunterhalt sichert, bleibt die Entwicklung seines malerischen Werks vom Expressionismus der Frühzeit über Anlehnung an die Bildsprache der Neuen Sachlichkeit hin zu biblischen Themen und humanen

⁶⁴⁰ Vgl. eine weitere Tagebucheintragung zum 26. 5. 1933: *"Ich sehne mich fort aus der menschlichen Welt, die doch ein großer Misthaufen ist, ein Schlachthaus mit Gestank und Leichengeruch."* (zit. nach Rogge/ Elsässer 1991, S. 21).

⁶⁴¹ Brief an die Eltern von Ende 1933 (zit. nach Kunst im Exil in GB, 1986, S. 68).

⁶⁴² Monotypien, alle zwischen 1933 und 1935.

⁶⁴³ *We make History*, London 1940.

⁶⁴⁴ Die *Zeitung* erschien ab März 1941 i. A. des britischen Informationsministeriums, vgl. dazu im AK Kunst im Exil in GB, 1986, S. 67.

Anliegen ohne Beachtung, so daß sich Ziegler nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunehmend nur noch der Buchillustration und Pressegrafik widmet. Etwas von der Frustration und Verbitterung angesichts der Nichtbeachtung seiner eigentlichen künstlerischen Existenz als Maler ist zweifellos in das **Selbstbildnis** von **1948** [Abb. 132] eingeflossen⁶⁴⁵. In ausschließlicher Konzentration auf seinen Porträtkopf fokussiert der Künstler hier aus großer Nähe ganz auf die Faltenlandschaft seines Gesichtes. In tiefen Furchen, die von den Augenwinkeln ausgehend die ganze Wangenpartie überziehen, in zahlreichen Runzeln und Unmutsfalten auf der Stirn haben sich hier die Erfahrungen der Vergangenheit unwiderruflich eingeschrieben. Die leicht erhobenen Augenbrauen verleihen einen skeptischen Ausdruck, während der Blick durch die Rundbrille ernst und kritisch direkt in Richtung des Betrachters geht. In Bitterkeit und Verachtung sind die Mundwinkel unmerklich herab gezogen und die zu einem schmalen Strich reduzierten Lippen fest verschlossen. Die ungeordneten, widerspenstig abstehenden Haarsträhnen zeugen von der uneitlen Herangehensweise dieser Selbstbefragung und können im übertragenen Sinn gleichzeitig als Ausdruck für den unangepaßten, störrischen Charakter des Dargestellten stehen. Nachdem die Erfahrungen der NS-Herrschaft in der Heimat, des Exils und des Krieges überstanden sind, zeigt sich der Künstler zwar verbittert, desillusioniert und von den Strapazen gezeichnet, doch keineswegs gebrochen. Die Kraft und Eigenständigkeit, die zur Selbstbehauptung und zum künstlerischen Widerstand erforderlich waren, sind in diesem lebensnahen, vitalistischen Antlitz deutlich ablesbar festgehalten.

5.3.6 Heinz Battke

Ausgebildet an der Berliner Akademie von 1921 bis 1925 bei Karl Hofer, wohnt dem künstlerischen Schaffen Heinz Battkes von Anfang an eine starke Neigung zur Romantik inne⁶⁴⁶. Studienaufenthalte in Paris und Florenz in den Jahren 1927 bis 1930 befestigen diese Tendenz. Da der NS eine neoromantische deutsche Kunst befürwortet und hier zunächst sogar modernere Strömungen in Anlehnung an die Bildsprache der „Neuen

⁶⁴⁵ Schwarze Kreide auf Zeichenpapier, 31 x 21, 7 cm, Richard Ziegler Stiftung, Calw.

Sachlichkeit“ duldet, hat der Künstler, der sich 1927 mit einer ersten Einzelausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf im deutschen Kulturleben eingeführt hat, trotz des politischen Machtwechsels 1933 vorerst keine Schwierigkeiten. Er erhält weiter Ausstellungsbeteiligungen, etwa 1933 für die *Allgemeine Unabhängige Ausstellung* in Berlin oder 1934 für die *Städtische Kunstausstellung Berlin* und nimmt ab 1934 für ein Jahr lang eine ehrenamtliche Tätigkeit am Berliner Schloßmuseum wahr. Hat Battke eine Distanz zu den neuen Machthabern dadurch geschaffen, daß er sich an keiner NS geprägten Präsentation beteiligte, so bezieht er mit der Ablehnung einer Akademieposition 1935 eindeutig eine unangepaßte Haltung. Noch im gleichen Jahr siedelt der Künstler, um den kulturellen Reglements der Nazis zu entweichen, nach Florenz über, wo er zusammen mit Hans Purrmann und Rudolf Levy einen Freundeskreis bildet. Hier erlebt er 1936 seinen Ausschluß aus der RKK und die Abqualifizierung als ‘entarteter Künstler’.

Auf die in dieser Deutlichkeit überraschend schnelle Verfemung seines Werkes durch den NS reagiert Battke im Hauptjahr der Säuberungsaktionen **1937** mit einem **Selbstbildnis** [Abb. 133]⁶⁴⁷. Schon zuvor hat der Künstler entsprechend der momentanen Lebenssituation die Veränderungen seiner Befindlichkeit mit konstant hohem Interesse im Selbstporträt festgehalten. Jetzt, da seine künstlerischen Fähigkeiten durch die Diffamierung in der Heimat in Frage stehen, nutzt er die Möglichkeit, sich über die Zwiesprache mit dem eigenen Spiegelbild von seinen Qualitäten zu überzeugen. Explizit betont er sein Künstlertum, indem er sich im verlängerten Brustbild, bekleidet mit dem traditionellen Malkittel darstellt, sowie in den Händen jeweils Tuscheglas und Feder präsentiert. In der Härte und Klarheit der künstlerische Wiedergabe, die nahezu ohne Binnenzeichnung verbleibt, spielt Battke sein an den Altmeistern geschultes grafisches Können aus. Die Komposition mit der fast in die Diagonale eingepaßten Schulterlinie und den auf einer parallel dazu verlaufenden Schräge platzierten Händen ist durchdacht angelegt. Beides zeugt von dem Bedürfnis, in diesem Selbstbildnis künstlerisches Talent und Raffinement zu beweisen. Die von den vielen hell belassenen Flächen sich hart

⁶⁴⁶ Zur Biographie J. Cüppers 1970, S. 10 u. S. 21f. sowie der AK Heinz Battke, Kaiserslautern 1956.

⁶⁴⁷ Rohrfeder, Sepia, 67 x 45 cm, Nachlaß, mit Widmung *Meiner Mutter als sie sechzig Jahr alt wurde*.

abgrenzenden, sicher geführten Federstriche entsprechen der Härte und Strenge des Gesichtsausdrucks. Die leicht verengten Augen, die zusammengezogenen Brauen und die fest aufeinander gepreßten Lippen suggerieren intensive Konzentration. Scharf, beinahe abschätzig geht der Blick aus dem Bildraum heraus in Richtung des Betrachters. Die Tatsache, daß der Künstler auf seine Verfemung mit einem Selbstbildnis reagiert, zeugt von einem angegriffenen Selbstwertgefühl. Davon ist allerdings im vorliegenden Selbstporträt nichts zu spüren, im Gegenteil gibt sich Battke hier betont selbstbewußt, unbeirrt und zielstrebig, um durch diese Manifestation seines Künstlertums aufkeimende Zweifel zu bekämpfen.

Bis 1940 ist dem Künstler in Florenz ein unbehelligtes Dasein möglich, allerdings erfährt er, abgesehen vom Rat der Malerfreunde Purrmann und Levy, keine Resonanz auf seine Arbeit, Ausstellungsbeteiligungen bleiben ihm bis 1949 versagt. 1941 wird Battke als Dolmetscher zur Luftwaffe nach Sizilien berufen, 1942 aus gesundheitlichen Gründen wieder aus dem Heeresdienst entlassen. Mit der deutschen Besetzung Italiens rückt ab 1943 eine latente Bedrohung näher. Im Januar 1944 mißlingt ein Versuch, den aufgrund seines Judentums festgenommenen Levy aus dem Gefängnis zu befreien, der Freund stirbt auf dem Abtransport aus Florenz in Richtung Sammellager⁶⁴⁸. Im September 1944 wird Battke selbst in das Internierungslager *Padula* in der Provinz Salerno eingewiesen und erkrankt dort schwer.

In diesem Jahr **1944**, das gekennzeichnet ist von Machtlosigkeit und hilflosem Unvermögen gegenüber dem eigenen Schicksal und dem Los des Freundes Levy, entsteht ein weiteres **Selbstbildnis** [Abb. 134]⁶⁴⁹. Die drastische Veränderung der künstlerischen Ausarbeitung sowie der wiedergegebenen Gesichtszüge steht in Analogie zur gewandelten Lebenssituation. Es liegt die gleiche künstlerische Technik vor wie im früheren Selbstporträt, doch sind die vormals präzisen Rohrfederstriche jetzt nur noch in zaghafter, unsicherer Andeutung gegeben. Das Gesicht des Künstlers, über das sich in nahezu unkontrollierten Bewegungen Falten und Furchen ziehen, ist von negativen Erfahrungen gezeichnet. Die Augen sind zu kleinen Tuscheflecken reduziert,

⁶⁴⁸ S. Thesing 1990, S. 47.

⁶⁴⁹ Rohrfederzeichnung, 64 x 48 cm, Privatbesitz.

die von mit breiter Feder gezogenen Haken als tiefen Augenringen unterfangen werden, während die markante lange Nase in Auflösung begriffen scheint. Der in knapper Andeutung gegebene, leicht geöffnet wirkende Mund suggeriert eine momentane Reaktion auf äußeren Einfluß. Dies bestätigt auch die Gestik der Arme, die, wie anhand des Verlaufs unterhalb der Schulterlinie zu erahnen, über der Brust in Schutzhaltung verschränkt wurden. Der leicht erhöhte Blickwinkel des Betrachters läßt den Maler um so ängstlicher und eingeschüchterter aussehen. Die künstlerische Form ist exaktes Äquivalent zu der von existentieller Angst geprägten inneren Befindlichkeit des Künstlers.

Im Juli 1945 wird Battke aus dem Internierungslager entlassen und kehrt nach Florenz zurück, wo er die künstlerische Arbeit wieder aufnimmt sich aber ab 1949 zunehmend auf Grafiken beschränkt. Erste Resonanz erhält er mit einer Ausstellung in der *Galleria Firenze*. 1950 kann er sein künstlerisches Werk zum ersten Mal nach dem Zusammenbruch der NS Herrschaft wieder in Deutschland zeigen und nähert sich als Mitglied des *Deutschen Künstlerbundes* nach zwanzig Jahren Italien ab 1955 wieder dem deutschen Kulturleben an. Mit der Berufung an die Städelschule als Leiter der Klasse *Freie Grafik* kehrt Battke 1956 endgültig nach Deutschland zurück.

5.3.7 Kurt Günther

Durch eine Präferenz für realistische Themen in oft drastischer Ausgestaltung hatte sich der zwischen 1910 und 1914 an den Akademien in Leipzig und Dresden ausgebildete Kurt Günther dem Dresdner Dix-Umfeld angenähert und bildete ab 1920 zusammen mit Dix, Otto Griebel und anderen die Dresdner *Dada-Gruppe*⁶⁵⁰. Zeugnis für die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Dix ist das Doppelbildnis von 1920, auf dem sich beide Künstler gegenseitig porträtierten⁶⁵¹. Mit dem Abflauen der veristischen Phase ab Mitte der zwanziger Jahre wird die Frau, insbesondere der weibliche Akt, zum beherrschenden Motiv in Günthers Kunst. In der politisch unruhigen Zeit während des Niedergangs der Weimarer Republik hält sich der Künstler von

⁶⁵⁰ Zur Biographie vgl. im AK Kurt Günther, 1993, S. 7ff. u. S. 87-90.

⁶⁵¹ Öl auf Holz, 79 x 71 cm, Kunstgalerie Gera; Abb. im AK 1993, S. 37. Zur Zusammenarbeit Dix - Günther im AK 1993 S. 9ff. sowie Franz Roh, *Der Maler Kurt Günther*, Berlin 1928 u. Erich Knauf, *Die nackte Wahrheit - Otto Dix und Kurt Günther*, in: *Empörung und Gestaltung*, Berlin 1928 (beide Schriften wiederabgedruckt im AK 1993, S. 91ff.) u. D. Schubert, in: *Städel-Jahrbuch* 4 (1973), S. 272..

1929 bis 1931 mit Unterbrechungen in Paris auf, von wo er im Mai 1931 endgültig nach Deutschland zurückkehrt und sich in Gera niederläßt. Noch geprägt von den Pariser Eindrücken entsteht das Gemälde **Pariser Liebespaar**, das eine junge blonde Frau in den Armen eines farbigen Jazz-Trompeters zeigt⁶⁵². Als der Künstler diese Komposition in dem seit 1930 vom NS Kultusminister Wilhelm Frick dominierten Thüringen im Schaufenster einer Buchhandlung präsentiert, muß er erste Erfahrungen mit der restriktiven NS Kunstpolitik machen. Das Gemälde fällt unter Fricks Erlaß *Wider die Negerkultur, für deutsches Volkstum*, wird als „undeutsche Konstruktion“ beschlagnahmt und gilt seither als verschollen⁶⁵³. Unter anderem als Reaktion auf diese Erfahrung zieht sich Günther ab Anfang 1933 auf einen abgelegenen Bauernhof in Kaltenborn zurück, wo er noch im gleichen Jahr eine Haussuchung und Befragung durch die Gestapo erdulden muß. Nach einer kurzen künstlerischen Krise widmet sich Günther primär der Porträtmalerei, unter anderem entsteht **1935** auch ein kleines **Selbstbildnis** [Abb. 135]⁶⁵⁴.

Für den seit 1913 mit einer Nervenkrankheit belasteten und 1917 wegen einer schweren Lungentuberkulose aus dem Kriegsdienst entlassenen Künstler diente das Selbstporträt gerade aufgrund der Erfahrung krisenhafter Einschnitte in seinem Leben immer wieder als Befragungs- und Bekenntnisbild, anhand dessen die momentane seelische Verfassung überprüft werden kann. Während das **Selbstbildnis** von **1931** [Abb. 136]⁶⁵⁵ einen zuversichtlichen Eindruck macht und von positiver Grundstimmung getragen ist, wirkt der Ausdruck des Selbstbildnisses von 1935 verdüstert. In ausschließlicher Konzentration auf das Oval des Gesichtes werden hier Details akribisch genau ausgearbeitet. Besonders kenntlich gemacht sind die unzähligen feinen Fältchen und tieferen Ringe in der Hautstruktur unter den Augen, die den Künstler gegenüber 1931 deutlich gealtert erscheinen lassen und daraufhin deuten, daß die negativen Erfahrungen mit der NS Kunstpolitik ihn belasten. Der stechende, beinahe hypnotisch wirkende Blick fixiert nicht wirklich ein Gegenüber, sondern geht

⁶⁵² Verschollen, keine Abb.

⁶⁵³ Der Erlass *Wider die Negerkultur* datiert vom 5. April 1930, Wortlaut bei Brenner 1963, S. 169f., dazu auch Zuschlag 1995, S. 35.

⁶⁵⁴ Graphit, 26 x 19, 5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

⁶⁵⁵ Graphit, 33, 9 x 22, 9 cm, Privatbesitz, Leipzig.

nachdenklich ins Leere. So scheint der Künstler ernst und angestrengt, den zukünftigen Entwicklungen mit Sorge entgegen zu sehen.

Nachdem Günther 1937 durch Beschlagnahmung von mindestens zehn Werken sowie durch die Verhängung eines Ausstellungsverbotes als entarteter Künstler diffamiert ist, zieht er sich weiter in die innere Emigration zurück. Als künstlerische Reaktion auf die Verfemung sind ab 1940 ein veränderter Stil und die thematische Orientierung an den alten Meistern Dürer, Cranach und Holbein zu bemerken. Ähnlich wie bei Dix ist damit eine verstärkte Hinwendung zur Landschaftsmalerei verbunden.

Eine Tendenz zum traditionelleren Arbeiten ist deutlich abzulesen am **Selbstporträt** von **1940** [Abb. 137]⁶⁵⁶. Hier setzt sich der Künstler vor dem weitgefächerten Hintergrund einer bergigen Landschaft zwar breit und präsent in Szene, der Gesichtsausdruck bleibt jedoch düster und ernst, die Augen liegen melancholisch verschattet. Tatsächlich zeugt diese Selbstdarstellung weniger von Stärke und Präsenz als vielmehr von einer Neigung zu eingeschüchterter Angepaßtheit, von resigniertem Rückzug und der drohenden Aufgabe der eigenen künstlerischen Identität.

1944 wird der einundfünfzigjährige Günther zum Volkssturm eingezogen und kann erst nach Kriegsende im Mai 1945 wieder nach Kaltenborn zurückkehren. Finanzielle Nöte überbrückt er zunächst mit einer Tätigkeit als Volksschullehrer. 1946 ernennt ihn die Landesregierung Thüringen zum Professor, und der Künstler erhält in regionalen Ausstellungen im Raum Gera/Altenburg wieder die Möglichkeit, seine Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ein Versuch der Realisation und Bewältigung des während der NS Jahre Erlebten findet erst relativ spät mit dem **Selbstbildnis** von **1948** [Abb. 138] statt⁶⁵⁷. In Gestik und Mimik bringt der Künstler hier nachträglich seine Bestürzung und Erschütterung zum Ausdruck. Während er im starren Blick auf das eigene Spiegelbild anhand seines gealterten, gezeichneten Antlitzes die schlechten Erfahrungen der vergangenen Zeit noch einmal zu durchleben scheint, zeigt sich in der lockeren alla prima Malerei die Befreiung von Zwängen und die hoffnungsvolle Tendenz zum Neubeginn.

⁶⁵⁶ Öl auf Holz, 75 x 74, 7 cm, Kunstgalerie Gera.

⁶⁵⁷ Aquarell, 33, 8 x 32 cm, Kunstgalerie Gera.

5.3.8 Helen Ernst

Ständig unterbrochen von den Reglements des NS wird der 1904 geborenen Helen Ernst eine Karriere als freie Künstlerin von Anfang an erschwert. Nach absolviertem Studium an der Berliner Kunstgewerbeschule und an der Staatlichen Kunstschule Schöneberg bei Professor Georg Tappert arbeitet sie ab 1922 als Presse- und Modezeichnerin⁶⁵⁸. 1929 hat sie mit ihrer sozial engagierten Kunst, die sich besonders Themen des Arbeitermilieus zuwendet, eine erste kleinere Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf. Ihr politisches und soziales Interesse bewegt sie 1931 zur Mitgliedschaft in KPD und ASSO. Fortan widmet sie sich der Arbeit für die internationale *Rote Hilfe* und erstellt Pressezeichnungen für Parteiorgane. Während eines Aufenthaltes in der Künstlerkolonie *Fontana Martina* am Lago Maggiore 1931 begegnet Helen Ernst Carl Meffert (Pseudonym Clément Moureau), der mit seinen klaren Holzschnitten starken Einfluß auf ihre künstlerische Arbeit hat⁶⁵⁹.

Nach der NS-Machtergreifung wird Ernst im März 1933 wegen kommunistischer Agitation von der Gestapo verhaftet, ihre Wohnung und alle darin befindlichen Werke von Schlägertrupps der SA zerstört. Bis Mai behält man sie als politischen Häftling im Frauengefängnis Berlin, Barnimstraße in Gewahrsam. Obwohl sie sich nach der Entlassung zu Bekannten in die ländliche Umgebung bei Kiel zurückzieht, wird sie im Juli 1933 erneut verhaftet und bis Mitte Oktober im Gerichtsgefängnis Kiel festgesetzt. Im Anschluß beginnt der endgültige Rückzug in die innere Emigration nach Caltzow in Pommern, wo sie im Haus eines Pastors unterkommt.

In diesem an existenzgefährdenden Ereignissen reichen Jahr **1933** stärkt die Künstlerin in einem **Selbstporträt [Abb. 139]** ihren Behauptungswillen⁶⁶⁰.

Im Ambiente eines kleinen Schlafzimmers zeigt sie sich im Brustbild mit verschränkten Armen. Mit einer ungelenk wirkenden Geste der rechten Hand scheint sie den Kragen ihres Morgenrocks oder Nachthemdes zurecht rücken zu wollen, offensichtlich bemüht, nicht zu viel nackte Haut zu zeigen. Die unbeholfene Geste sowie die finstere Miene, die sie dabei aufsetzt, vermitteln den Eindruck einer unerwarteten Konfrontation, die der Künstlerin als

⁶⁵⁸ Zur Biographie Schwarz (Hrsg.) 1994, S. 40f. sowie Hübner, in: Bildende Kunst H 11 (1987), S. 502ff.

⁶⁵⁹ Vgl. ihre Linolschnitte dieser Zeit Abb. in Schwarz (Hrsg.) 1994, S. 43ff.

Eindringen in ihre Privatsphäre sichtlich unangenehm ist. Im Gegensatz zu Körperhaltung und Gestik zeugt der Blick, der direkt aus dem Bild herausgeht, keinesfalls von Unsicherheit oder Verlegenheit. Aus den fixierenden Augen unter zornig zusammengezogenen Brauen spricht offen Haß und Verachtung. Es könnte sich im vorliegende Selbstbildnis um eine der Verhaftungsaktionen durch die Gestapo handeln, der sich die Künstlerin bildlich noch einmal stellt, um ihre Gefühle der Wut, Ohnmacht und Demütigung zu visualisieren und zu bewältigen.

Im Pfarrhaus in Caltzow findet Helen Ernst vorübergehend die Ruhe und Sicherheit, um sich wieder künstlerisch ausdrücken zu können. Einige der neuen Arbeiten kann sie von April bis Mai in einer Ausstellung der Galerie Gurlitt zeigen. Da es ihr fester Wille ist, weiterhin in Deutschland künstlerisch tätig zu sein, wagt es Ernst 1934 einen Aufnahmeantrag in die RKK zu stellen, der allerdings zunächst ohne Reaktion bleibt. Dafür erreicht sie im Juli 1934 die Aufnahme in den *Bund deutscher Gebrauchsgraphiker*. Mit ihrem Freund Elias Balke, dem man eine Professur an der Danziger Kunsthochschule in Aussicht gestellt hat, geht Helen Ernst nach Danzig. Die dort wieder einsetzende Bespitzelung und Überwachung durch die Gestapo, läßt in der Künstlerin den Entschluß zur Emigration reifen⁶⁶¹.

In den Niederlanden findet sie Möglichkeiten, sich aktiv publizistisch und künstlerisch am Widerstand gegen NS Deutschland zu beteiligen: Zusammen mit der Schriftstellerin Eva Raedt-de-Canter erarbeitet sie auf Grundlage ihrer Gefängniserfahrungen den Roman *Vrouwengevangenis*, der 1935 versehen mit zahlreichen Ernst-Illustrationen erscheint, 1936 beteiligt sie sich mit zehn Arbeiten an der Anti-Olympiade-Ausstellung *De Olympiade Onder Dictatuur - DOOD* in Amsterdam und unterhält durch Reisen in die Schweiz und nach Deutschland - im August 1935 illegaler Aufenthalt in Dresden - Kontakte zu Oppositionsgruppen. Zur Finanzierung ihres Lebensunterhalts gibt die Künstlerin von 1936 bis 1940 Unterricht in Mode- und Kostümzeichnen an der von Paul Citroen errichteten *Nieuwen Kunstschool* in Amsterdam. Hier erreicht

⁶⁶⁰ Tuschzeichnung, o. Maßangaben, Akademie der Künste, Berlin.

⁶⁶¹ In eindrucklicher Weise dokumentiert Hans Grundig mit dem Porträt Helen Ernst, 1934 den unentschlossenen, aufgewühlten seelischen Zustand der Künstlerin, Abb. S. 20 bei Schwarz (Hrsg.) 1994.

sie 1939 die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft und der Ausschluß aus der RKK.

Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Kapitulation der Niederlande vor NS Deutschland im Mai 1940 wird Helen Ernst am 6. Dezember 1940 durch SS und Gestapo wegen 'antideutscher Hetzpropaganda' verhaftet und ins Frauen-KZ Ravensbrück eingeliefert, wo sie bis September 1944 inhaftiert bleibt. Von dort aus verlegt man sie bis Mai 1945 in das Lager Barth an der Ostsee. Auf einem von der SS bewachten Marsch der Inhaftierten weg von der heranrückenden *Roten Armee* gelingt ihr die Flucht. Im September 1945 meldet sich Helen Ernst bei einer sowjetischen *Außerordentlichen Kommission für Nazi- und Kriegsverbrechen* in Crivitz und gibt ihre KZ-Erfahrungen zu Protokoll. In diesem Bericht schildert sie unter anderem: "... *Unser Dasein im Lager war ein ständiges inneres Sich-Auflehnen gegen geistige Ermüdung, ein fortwährender innerer Kampf gegen körperlichen und seelischen Schmutz und ein Kampf gegen fast alle die Elemente, denen das Kommando über uns übertragen war. Nur wenige waren als Menschen vorbildlich, die meisten wurden Versager im Moment, wo ihnen die Macht über andere Menschen übertragen wurde...*"⁶⁶².

Nachdem sie sich in Schwerin niedergelassen hat, nimmt sie ab Mitte 1946 ihre künstlerische Tätigkeit wieder auf und läßt sich im Kulturbund Schwerin registrieren. Trotzdem sie in die SED eintritt, ist Helen Ernst in der SBZ Verdächtigungen und Nachforschungen ausgesetzt. Man unterstellt ihr im Gegenzug für bevorzugte Behandlung angebliche Spitzeldienste während der Jahre im KZ Ravensbrück. In Briefen versucht die Künstlerin gegenüber dem Freund Hans Grundig das Aufkommen derartiger Gerüchte zu erklären: "*Im Lager war ich als Sonderling verschrien, weil ich für mich hielt. Meine Sensibilität und mein überempfindliches Reagieren auf die grauenhaften Ereignisse und den Schmutz und die menschliche Gemeinheit haben mich zurückgezogen und stolz gemacht*"⁶⁶³. Wie stark sie die KZ-Erlebnisse immer noch beschäftigen geht aus einem Schreiben vom Juli 1947 hervor: "...*was ich jetzt arbeite, werden immer wieder Dokumentarzeichnungen aus dem KZ. Ich*

⁶⁶² Dokument aus dem Staatsarchiv der russischen Föderation, Moskau (zit. nach der Wiedergabe bei Schwarz (Hrsg.) 1994, S.37ff.).

⁶⁶³ Brief vom 20. 10. 1947, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Nachlaß Hans u. Lea Grundig (zit. nach Schwarz (Hrsg.) 1994, S. 27).

muß es heraustun. Halt mich nicht für einen Konjunkturjünger, aber dieses Erlebnis - das Sehen dieser Menschen und dieser Umgebung ist so einschneidend, hat mich so dicht an den seelischen Abgrund gebracht, daß ich es erst einmal bildlich loswerden muß”⁶⁶⁴.

Die gemischten Gefühle hinsichtlich der KZ-Erfahrungen reflektiert Helen Ernst in einem **Selbstbildnis** von **1946** [Abb. 140]⁶⁶⁵. Die erste Selbstdarstellung nach dem Zusammenbruch des NS entspringt offensichtlich dem Bedürfnis, durch das Visualisieren das Erlebte zu bewältigen und die eigene Identität wiederzuerlangen. In Dreiviertelansicht gedreht bannt sie ihr Antlitz in sparsamen, zaghaften Bleistiftstrichen, von denen nur wenige kräftigere Linien sichtbare Konturen hinterlassen, auf das Papier. Während sie 1933 in festen, energisch gesetzten, tiefschwarzen Tuscheschwüngen ihr eigenes Porträt sicher umreißen konnte und somit schon in der künstlerischen Form die Verfassung ihres Inneren anzudeuten vermochte, korrespondieren die blassen, immer wieder unterbrochenen Bleistiftstriche, mit denen sie jetzt ihre Gesichtszüge zu erfassen sucht, ihrer ängstlichen, eingeschüchterten Gemütsverfassung und der tastenden Suche nach ihrer Identität.

Die zusammengebundenen Haare und das angedeutete Kopftuch könnten auf eine Situation während des Arbeitsdienstes im Lager zurückgehen, so daß ihre bedrückte Stimmung von daher zu erklären wäre. Tatsächlich scheint sich Ernst von den quälenden Eindrücken des KZs, auch sie selbst betreffend, erst einmal ‘frei malen’ zu müssen, bevor sie wieder zu sich selbst gelangen kann. *”...ich weiß schon bald nicht mehr, ob ich’s mir nur einbilde einmal Helen Ernst gewesen zu sein. ... Blieb ich dafür am Leben?”*, beschreibt die Künstlerin in einem weiteren Brief an Hans Grundig ihre tiefgehenden Selbstzweifel⁶⁶⁶. Der notwendige Prozeß der Selbstfindung und Befreiung von den bedrückenden KZ-Erfahrungen setzt, wie dargelegt, mit dem Selbstbildnis von 1946 ein und findet in der Folge in zahlreichen graphischen Arbeiten mit Szenen aus dem KZ seine Fortsetzung.

1947 muß Helen Ernst ein Verfahren wegen angeblicher Spitzeldienste in Ravensbrück über sich ergehen lassen. Anfang 1948 erlebt sie ihre offizielle

⁶⁶⁴ Brief an Hans Grundig vom 4. 7. 1947, ebd.

⁶⁶⁵ Farbstiftzeichnung, 29, 3 x 20, 6 cm, Historisches Museum Schwerin.

⁶⁶⁶ Brief vom 5. 10. 1947, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Nachlaß Grundig (zit. nach Schwarz 1994, S. 30).

Rehabilitierung, im März dieses Jahres stirbt sie von den Haftfolgen physisch geschwächt und psychisch gebrochen an Tuberkulose.

III. PLASTIK

*"In dieser Welt, ist dann das Kunstwerk
die einzige Chance,
sein Bewußtsein aufrechtzuerhalten
und dessen Abenteuer zu fixieren.
Schaffen heißt: zweimal leben."*

Albert Camus⁶⁶⁷

1. Vorbemerkung zur Situation der Plastik ab 1933

Vor einer Beschäftigung mit der Frage nach der Existenz von plastischen Selbstbildnissen im Angesicht der Bedrohung durch den NS gilt es grundsätzlich festzuhalten, daß wegen des größeren Aufwands an Material und damit verbunden an Kosten in diesem Metier keine so hohe Anzahl an Selbstdarstellungen zu erwarten ist. Gerade in einer Zeit, da die in Frage kommenden Künstler Kritik und Ablehnung erfahren, impliziert das Selbstbildnis monologische Tendenzen, die in der weniger persönlichen, als vielmehr repräsentativ, auf Rezeption durch die Öffentlichkeit zugeschnittenen Form der Plastik auszuführen nicht unbedingt naheliegend scheint. Kaum ein Künstler wird im Rahmen seines plastischen Gesamtœuvres so viele Selbstporträts ausführen wie Dix, Beckmann, die Kollwitz oder Hofer dies im Bereich Malerei getan haben. Zur häufigeren Selbstdarstellung weicht auch der plastisch Arbeitende in weniger aufwendige Techniken wie Graphik und Aquarell aus - dies gilt insbesondere für einen Zeitraum, in dem ab 1939 mit Kriegsbeginn die künstlerischen Arbeitsmaterialien durch zentrales Reglement der RKK stark eingeschränkt werden! Im gegebenen Fall ist es sinnvoll, Selbstbildnis-Beispiele, bei denen Bildhauer in anderen Techniken ausgewichen sind, den im folgenden zu behandelnden Plastiken beizuordnen.

Konstatiert man mit Barbara Lülff⁶⁶⁸ für den Zeitraum der zwanziger bis Anfang der dreißiger Jahre vergleichsweise wenige plastische Selbstdarstellungen, so ist für die Jahre der NS-Unterdrückung, bei Berücksichtigung der oben angemarkten Vorbehalte, in diesem Bereich eine

⁶⁶⁷ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphe*, 1942, Neudruck Reinbek 1984, S. 79.

⁶⁶⁸ B. Lülff 1993, S. 130; so auch B. Hofer 1988, S. 101.

Zunahme auszumachen. Der Versuch, entgegen der vom NS angestrebten abstrakten, verallgemeinernden Ausdruckssprache bei unabhängigen plastischen Arbeiten die Individualität zu betonen, ist diesem Themenbereich zuträglich. Zur Bestätigung einer Zunahme plastischer Selbstdarstellungen ausgelöst durch den Druck der NS-Kunstpolitik sei darauf verwiesen, daß viele der im folgenden aufgeführten Künstler nach dem Ende des 'Dritten Reiches' kein plastisches Selbstbildnis mehr gestalten - dies gilt für: Cremer, Hoffmann, Hoetger, Pankok, Beckmann, Kollwitz, Kolbe, Karsch, Koelle und Sintenis.

Es fällt auf, daß von NS-Seite Geförderte wie Arno Breker oder Josef Thorak trotz ihrer figürlichen Arbeit und der damit potentiell gegebenen Voraussetzung zur Entstehung eines plastischen Selbstbildnisses kein solches geschaffen haben - das Thema einer kritischen Selbstreflexion widerspricht grundlegend den idealisierenden und heroisierenden Zielen des NS-Kunstwollens⁶⁶⁹. Dieser Sachverhalt bestätigt die im Zusammenhang der Themenstellung 'Selbstbildnisse im Angesicht der NS-Bedrohung' formulierte These, daß ein verstärktes Bedürfnis in Selbstdarstellungen ihr Dasein zu überdenken, nahezu ausschließlich für die Künstler auszumachen ist, die ihre Existenz unter den Bedingungen der Hitlerdiktatur als krisenhaft empfinden, die mit ihrer Arbeit auf Kritik oder Ablehnung stoßen, die im aktiven Kampf oder auch nur passiv durch innere Verweigerung dem NS-System zu widerstehen suchen und sich nicht gleichschalten lassen.

Dabei ist mit Anne-Marie Kassay-Friedländer kritisch zu bemerken, daß sich der Versuch einer wirklich unabhängigen plastischen Arbeit nach 1933 denkbar schwierig gestaltete⁶⁷⁰. Die Entwicklung im Bereich Plastik war vor 1933 insgesamt traditioneller geblieben als auf dem Gebiet der Malerei⁶⁷¹. Abstrakte, unfigürliche oder avantgardistische Plastik hatte bis auf wenige Ausnahmen kaum Bedeutung - etwa durch Museumsankäufe oder

⁶⁶⁹ Als Ausnahmen sind hier zu nennen Fritz Klimsch, Hermann Hahn, August Kraus (B. Hofer 1988, S. 102ff.).

⁶⁷⁰ A.-M. Kassay-Friedländer, *Der Bildhauer Christoph Voll 1897 - 1939*, Worms 1994, S. 202f.

⁶⁷¹ Vgl. K.-E. Vester, *Zur Tradition der figurativen Bildhauerei in Deutschland*, in: *Entmachtung der Kunst*, 1985, S. 114-118.

anderweitige Präsentation in öffentlichem Rahmen - erlangt⁶⁷². Die geringere Möglichkeit zur propagandistischen Verwertung als abschreckende Beispiele ist ein Grund, warum Plastiker nicht so stark unter den Druck der NS-Kunstpoltik gerieten wie veristisch oder expressionistisch arbeitende Grafiker und Maler⁶⁷³.

Zentrales Thema plastischen Gestaltens während der dreißiger Jahre bleibt - auch im NS-Kunstschaffen - der Mensch. Ausschließlich figürlich arbeitende Bildhauer wie Voll, Blumenthal, Kasper, Marcks, Roeder, Scharff, Seitz oder Stadler wahrten Möglichkeiten zu untendenziöser Arbeit, indem sie thematisch von der NS-Richtung verschwiegene, menschliche Werte ausdrückten und anstelle eines heroischen ein 'humanes' Menschenbild zu vermitteln suchten⁶⁷⁴. Stilistisch wurde sich hierbei oftmals in streng reduzierter Formsprache auf die archaische Antike bezogen. Formal stellt diese Richtung damit kaum eine Konfrontation zur NS-Plastik dar, denn die NS-Ästhetik strebte ein ähnliches Ziel an, unter Orientierung auf griechisch-römische Ideale eine 'neue Klassizität' zu kreieren, wenn auch in konträrer thematischer Ausdeutung und heroisierend übertriebenen Ausmaßen⁶⁷⁵.

⁶⁷² So betont auch U. Berger, G. Kolbe, 1997, S. 23f., daß der Schwerpunkt plastischen Schaffens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich in der figürlichen Darstellung, spezifisch in der Aktdarstellung, zu sehen ist.

⁶⁷³ Innovativ auf dem Gebiet der Skulptur vor 1933 wirkten vor allen Dingen expressionistisch arbeitende Maler-Bildhauer wie Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, die mit ihren starken Verformungen und afrikanischer Orientierung von den Nazis klar abgelehnt wurden. Abstrahierende Tendenzen bei figürlichem Ausgangspunkt hatten vor 1933 etwa Haizmann, Freundlich, Otto Baum. Unter wirklich unfigürlichen Aspekten wäre zu denken an Belling sowie Schwitters und Arp, die, vom dadaistisch Konstruktivistischen her kommend mit biomorphen Formen und abstrakten Elementen arbeiten; auch wenn diese Kunstrichtung in der Weimarer Republik vorhanden war, so hatte sie doch kaum weitergehende Bedeutung durch offizielle Museumsankäufe o. ä. erlangen können (dazu vgl. bei C. Tümpel 1992, S. 11ff.).

⁶⁷⁴ Von den genannten stellt sich in der behandelten Zeitspanne allein **Hermann Blumenthal** in einem **plastischen Selbstbildnis 1935** dar, das mit seiner Schlichtheit und der linearen Strenge in der Ausführung die besagte Orientierung auf klassisch-archaische Formen, aber auch deren teilweise Problematik aufgrund fehlender deutlicher Distanz zur NS-Kunst demonstriert; Abb. K 17 bei C.A. Isermeyer (Hrsg.), Hermann Blumenthal. Das plastische Werk, Stuttgart 1993. Die Vorbehalte gegenüber dieser reduziert klassisch arbeitenden Richtung bestätigt auch das Beispiel Toni Stadler, der während des NS-Regimes 1939 - 45 eine Lehrstelle am Städtischen Kunstinstitut wahrnehmen kann, 1939 den Ehrentitel Professor verliehen bekommt und sich problemlos an mehreren Ausstellungen beteiligen kann (dazu C. Tümpel 1992, S. 242).

⁶⁷⁵ Das Problem Formkontinuität wird auch angesprochen im Aufsatz von J. Erhardt, SeelenReich - Eine Einführung, in: AK SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920, München/ London/ New York 2000, S. 12.

Die Ambivalenz der Situation in der Plastik nach 1933 zeigt sich in deutlichen Unsicherheiten bei der Einordnung einiger Bildhauer: Das NS-Urteil über Künstler wie Scharff, Seitz und Belling schwankt zwischen Angriffen und Angeboten - beispielsweise Rudolf Belling ist 1937 in beiden großen Münchener NS-Ausstellungen gleichzeitig vertreten, als Abzulehnender in der Ausstellung *Entartete Kunst* mit der abstrakten Plastik **Dreiklang**, dem Messingkopf von 1925 aus der Berliner Nationalgalerie sowie einer Porträtfotografie und als Akzeptierter in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* mit der Bronzefigur des Boxers **Max Schmeling**⁶⁷⁶. Arno Breker, der mit seinen überproportionierten, muskelbepackten Heldenfiguren als Synonym für plastische Arbeit im NS-Sinne gesehen werden kann, galt, als er sich 1934 in Berlin niederließ, wegen seiner Frankophilie zunächst als suspekt und erhielt bis 1936 kaum nennenswerte offizielle Aufträge. Entlang der Namen Kolbe, Scheibe, Albiker, Klimsch ist seit den zwanziger Jahren eine kontinuierliche, konservative Schaffenslinie zu ziehen, die während der Jahre des NS-Regimes wie in der Beurteilung nach 1945 ohne einschneidende Frakturen blieb⁶⁷⁷.

Für Christoph Voll führt die Gratwanderung teilweiser Anpassung an die neuen Machthaber nach existentielltem Ringen um die eigene Identität ins Scheitern, denn sie enthielt, so urteilt Anne-Marie Kassay-Friedländer in ihrer Voll-Monographie, eine partielle Selbstaufgabe als eigenständige und verantwortungsvolle schöpferische Persönlichkeit, ein Anspruch, der im großen **Selbstbildnis 1925 / 26** (in Holz) selbstbewußt und präsent formuliert worden war⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Präsenz in der EK v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 126, 138 u. Katalog der GDK im HdDK 1937 bei P.-K. Schuster ⁵1998, S. 224-241, Belling S. 224.

Nach zahlreichen Anfragen aufgrund der Doppelpresenz wurden Bellings Arbeiten aus der *EK* herausgenommen, zusätzlich wurde es ab 20. 8. 1937 untersagt, den Namen des Künstlers in Zeitungsberichten zu erwähnen (s. O. Thomae 1978, S. 41 u. A. Hüneke, in: *Bildende Kunst* 11 (1987), S. 490 - 493).

⁶⁷⁷ Die ersten drei können bereits 1946 wieder an einem Wettbewerb um ein Mahnmal für die Opfer des Faschismus in Halle teilnehmen, ihr Engagement für den Faschismus wird als 'entschuld bare Entgleisung' vorwiegend nicht politisch interessierter Künstler gewertet (s. *Skulptur und Macht* 1983, S. 11 u. den Aufsatz von M. Damus, in: *Entmachtung der Kunst*, 1985, S. 119-140 sowie auch H. Börsch-Supan in seinem Vorwort zur Entwicklung der 30er Jahre, in: *Abbilder - Leitbilder*, Ausstellungskatalog des Neuen Berliner Kunstvereins, Berlin 1978, o. Seitenangabe).

⁶⁷⁸ Abb. des Selbstbildnisses bei A.-M. Kassay-Friedländer, *Der Bildhauer Christoph Voll*, Worms 1994, Nr. 67; dazu dies. S. 94/ 95.

Wie stark ein Bildhauer von seiten des NS Ablehnung erfährt, liegt demnach - abgesehen von politischen und rassistischen Kriterien - hauptsächlich begründet im Grad der Abweichung seines Menschenbildes von den heroisch idyllischen NS-Idealen, sowie in der Konsequenz mit der die Abweichung entgegen dem von außen geübten Druck beibehalten werden kann.

2. Unabhängig arbeitende Plastiker

2.1 Auswahlkriterien

Unter dem Kapitel 'Unabhängig arbeitende Plastiker' sind Künstler aus dem skulpturalen Bereich subsumiert, die dem NS-Regime gegenüber Distanz wahrten, sowohl innerlich, durch ihre Ansichten und Handlungsweisen, sprich ihre früher oder später erfolgte Abgrenzung vom NS, als auch äußerlich durch ihre nonkonformistischen Werke. Die Nonkonformität ergibt sich nach obiger Herleitung aus dem Grad der Abweichung des Menschenbildes von den heroischen oder idyllischen Idealen des NS, aus der Art und Weise der technischen Ausführung - aufgelockerte Oberflächenbehandlung - und aus der Individualität der stilistischen Ausprägung - Abstraktion vom Naturvorbild.

Als Konsequenz aus dem unangepaßten Verhalten resultiert das Ausbleiben von Aufträgen durch staatliche oder sonstige öffentliche Institutionen, von denen Plastiker in weit höherem Maße abhängig sind als Maler oder Grafiker.

2.1.1 Joachim Karsch

Mit ihren unklassischen, im Reifeprozess körperlicher Entwicklung begriffenen Proportionen und den kontemplativ verträumten Gesichtern bilden die Figuren Joachim Karschs einen deutlichen Gegenpol zu den athletischen, kraftstrotzenden, ebenmäßig geglätteten Körpern der NS-Ästhetik⁶⁷⁹. Dadurch, daß er konsequent und ohne bemerkenswerte stilistische Abweichung die Individualität seines spröden, verinnerlichten Menschenbildes beibehält, gelingt es Karsch, seine innere Freiheit während der Jahre der NS-Diktatur zu bewahren.

⁶⁷⁹ So auch im AK Skulptur und Macht 1983, S. 13 sowie bei C. Tümpel 1992, S. 218.

Mit der ersten und zu Lebzeiten singulär verbliebenen Kollektivausstellung von graphischen und plastischen Arbeiten 1931 in der Galerie Neumann-Nierendorf und Ankäufen für öffentliche Sammlungen hatte das künstlerische Schaffen Karschs seit Beginn der dreißiger Jahre zunehmend Anerkennung erfahren⁶⁸⁰. Die Zuerkennung eines Preises im *Folkwang-Wettbewerb* zur Gestaltung des Minne-Brunnen-Raumes im Essener Museum 1934 deutete zunächst auf Fortsetzung der hoffnungsvollen Tendenzen unter der NS-Herrschaft⁶⁸¹.

In Richtung auf das in kulturpolitischer Hinsicht entscheidende Jahr 1937 schwinden die eventuell aus anfänglichen Unsicherheiten, Inkonsequenzen und Eigenmächtigkeiten resultierenden Freiräume für Karsch⁶⁸². Unverhohlene Kritik an der künstlerischen Form seiner Arbeiten, an denen die Körper und Köpfe *"rassisch nicht einwandfrei"* seien, übt 1936 der an sich eher konziliante *Verein bildender Künstler*. Verbunden mit der Kritik ist die Mahnung, daß es 'so nicht weitergehe, er habe doch' - hier beruft man sich auf Hitlers Vorgaben⁶⁸³ - 'vier Jahre Zeit gehabt sich umzustellen'⁶⁸⁴. Noch im gleichen Jahr 1936 sagen die Galerien Buchholz und Neumann-Nierendorf ihre Karsch-Ausstellungen ab⁶⁸⁵.

⁶⁸⁰ Vgl. zu Biographie u. künstlerischem Werdegang im AK des Historischen Museums der Stadt Heilbronn oder des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg (beide ohne Seitennummerierung).

⁶⁸¹ Dazu ausführlich in: *Junge Deutsche Kunst. Der Folkwang-Wettbewerb 1934*, hrsg. vom Museum Folkwang Essen, Bd. 2, Stuttgart 1993, S. 47ff.

⁶⁸² Bezeichnend ist Karschs nüchtern-klare Einschätzung über die gewandelte Position des Essener Museumsdirektors Baudissin gegenüber dem Malerfreund Fritz Sonntag am 1. 9. 1937: *"Es hat keinen Zweck, den Versuch der Baudissin-Verbindung zu machen. Ich bin überzeugt, daß er so sehr im Zug der Zeit mitgeht, daß er heute schon vieles verleugnen wird, was er vor wenigen Jahren noch vertreten hat. Denken Sie nur an die zum Teil ganz abstrakten Lösungen beim Folkwang-Wettbewerb [Fritz Winter], das verleugnet er heute, wie Petrus den Herrn, aber auch Sie [Sonntag war auch am F-W beteiligt] und mich, nein, das ist klar, auf diesem Feld können wir nicht ernten..."* (zit. n. *Junge Deutsche Kunst* (s. Anm. oben), S. 75).

⁶⁸³ In seiner ersten offiziellen Rede, dem *Aufruf der Reichsregierung an das deutsche Volk* vom 1. Februar 1933 verkündete Hitler die sog. 'Vierjahrespläne', u. a. heißt es da: *"Die Parteien des Marxismus und seine Mitläufer haben 14 Jahre lang Zeit gehabt, ihr Können zu beweisen. Das Ergebnis ist ein Trümmerfeld. Nun, deutsches Volk, gib uns die Zeit von vier Jahren, und dann urteile und richte uns!"* (M. Domarus (Hrsg.), *Hitler. Reden und Proklamationen, 1933 - 1945*, Wiesbaden 1973, S. 191 - 194).

⁶⁸⁴ Vgl. im AK des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg 1968, zweite Seite.

⁶⁸⁵ Kommentar des Künstlers im Tagebucheintrag vom 10. 8. 1937: *"Bei B. wurden die Corinth-Ausstellung und wenig später auch die Käthe-Kollwitz-70.-Geburtstags-Ausstellung geschlossen. Dann erschien ein Herr Schweitzer mit einigen Herren und beschlagnahmte alles, was von Barlach, Corinth, Gilles etc. da war und 16 Arbeiten von Marcks. Die beschlagnahmten Arbeiten dürfen weder gezeigt, verkauft noch den Künstlern zurückgegeben werden. Nach diesen Erfahrungen wagt er verständlicherweise nicht mehr, im Herbst eine*

Von unkorrupter Haltung zeugt Karschs Reaktion: *"Machen wir uns nichts vor. Es kommt darauf an, wer unbeirrt von dem Lärm fest entschlossen an seiner Arbeit weiterarbeitet, nicht fragt danach, ob die Arbeit gesehen, verlacht, bekämpft wird, ob darüber sein Leben in Hunger und größten Schwierigkeiten für die Arbeit vergeht. Nur von diesen wird man einmal wissen, wenn alles andere verweht ist. Es werden sehr wenige sein"*⁶⁸⁶.

Festigkeit der inneren Einstellung bei kritischem Ernst den äußeren Gegebenheiten gegenüber vermittelt auch Karschs **Selbstbildnis-Zeichnung**, datierend vom 7. 5. 1937 [Abb. 141]⁶⁸⁷. In wenigen klaren und entschieden gesetzten Linien gibt der Künstler seinem Antlitz feste Kontur. Die auffällige scharfe Schattengrenze entlang des Nasenrückens über die Mund-/ Kinnpartie, teilt das Gesicht in eine helle, nahezu ohne Binnenzeichnung verbliebene linke und eine mit Wischungen und Schraffuren plastisch ausgearbeitete rechte Seite. Lag es in der Absicht des Künstlers, durch die differierende Gestaltung der Gesichtshälften widerstreitende Gemütszustände anzudeuten - auf die Gegenwart bezogen düster und nachdenklich rechts, geradlinig und unbeirrt in die Zukunft gerichtet links?

Im Verlauf des Jahres 1937 fällt die nach der Auszeichnung im Folkwang-Wettbewerb als Leihgabe des Künstlers im Essener Museum ausgestellte Holzplastik **Lesendes Paar** zusammen mit mindestens vier anderen öffentlich gezeigten Werken Karschs den NS-Konfiskationen anheim⁶⁸⁸. Als 1939 die vertragsgemäße Rückgabe der nur leihweise dem Folkwang-Museum überlassenen Arbeit an den Künstler erfolgen sollte, wird kurzerhand die Enteignung ausgesprochen. Das **Lesende Paar** ist heute verschollen⁶⁸⁹.

Die kunstpolitischen Maßregelungen der Nazis bedingen Karschs zunehmende Ausgrenzung von der Öffentlichkeit, der Lebensunterhalt ist allein durch die künstlerische Arbeit nicht mehr zu finanzieren. Ab 1938 gibt Karsch Zeichenunterricht an der Berliner Textil- und Modeschule und erstellt Plakat- und Prospektentwürfe für Verlage. Gleichzeitig versucht er, Kontakte zum *Verein bildender Künstler* zwecks Wahrung einer Ausstellungsmöglichkeit

große Karsch-Ausstellung zu machen. Meine Arbeit zu zeigen soll mir eben nicht leichter werden, als sie zu machen" (zit. nach D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 115).

⁶⁸⁶ Zit. nach AK des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg 1968, zweite Seite.

⁶⁸⁷ Kohlezeichnung, ca. 30 x 20 cm, Privatbesitz; dazu D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 85.

⁶⁸⁸ Vgl. A. Hüneke, in: AK Angriff auf die Kunst, 1988, S. 72.

aufrecht zu erhalten. Zur weiteren schöpferischen Tätigkeit ist Karsch trotz der widrigen Umstände entschlossen.

Seine persönliche Form von Widerstand gegen die NS-Kunstpolitik äußert sich darin, daß er gegen Kritik und Isolation und trotz der Doppelbelastung durch den Nebenerwerb, für sich selbst und in der Hoffnung, seine Kunst möge zu einem späteren Zeitpunkt auf Verständnis stoßen und von den Bedrängnissen seiner Gegenwart berichten, weitermacht: *"...Trotzdem wird jeder versuchen auf irgendeine Weise den großen Sinn hinter dem Geschehen zu erfassen, denn es ist uns Menschen ja unmöglich die Sinnlosigkeit als Sinn anzunehmen. ... Gewiß ist, daß diese Arbeit jetzt nicht gesehen werden kann. Gewiß ist mir auch, daß ich diese Arbeit nur aus den Randbrocken des Lebens vielleicht gerade noch bei äußerster Energie schaffen kann. Kein voller Strom des Lebens steht mir zur Verfügung. Damit habe ich mich fast abgefunden. Mehr als kleine Andeutungen dessen, was ich hätte tun können, wenn nicht gerade die gesamte Welt gegen mich gewesen wäre, wird es nicht werden, aber es muß genügen. Gewiß ist mir, daß man auch dies einmal finden wird. Schon deshalb, weil so schrecklich wenig da sein wird, daß man auch das Wenige suchen und finden wird. - Wir sind, wie sich zeigt, die Generation, die von der Geschichte einfach verbraucht worden ist. Der Abfall, der bei der großen Umschaltung herausgefallen ist. Nach diesem Kriege werden wir alte Leute sein, und eigentlich haben wir ja noch gar nicht gelebt"*⁶⁸⁹. In ähnlicher Weise interpretiert Karsch in einem Brief an Fritz Sonntag seine Holzskulptur **Das ungetrunkene Glas** von 1940 als: *"...eine Sichtbarmachung all derer, deren Schicksal es ist, das Glas ihres Lebens ungetrunken verströmen zu lassen"*⁶⁹¹. Dieser Skulptur, eine der für Karsch charakteristischen nackten Jünglingsgestalten, die gerade mit versonnenem Blick den Inhalt eines Glases ausgießt und versucht mit der Hand aufzufangen, sind zweifellos autobiographische Bezüge zuzusprechen.

Als 1942/ 43 private Ankäufe sowie der Auftrag zu Figuren für den Friedhof in Gotenhafen die Aufgabe der Lehrtätigkeit und den Umzug nach Gotenhafen ermöglichen, trifft den Künstler 1943 die Zerstörung seines Berliner Ateliers.

⁶⁸⁹ Zu diesen Vorgängen im AK Junge Deutsche Kunst, S. 75.

⁶⁹⁰ Tagebuch 27. 2. 1941 (zit. n. AK des Wilhelm-Lehmbruck-Museums 1968, dritte Seite).

⁶⁹¹ Zit. nach D. Schmidt, In letzter Stunde, 1964, S. 151.

Alle dortigen Arbeiten sowie weitere sieben Plastiken in den Räumen des *Vereins bildender Künstler* werden vernichtet.

Im **Selbstbildnis** von 1943 [Abb. 142] zeigt Karsch sein Antlitz deutlich von den Belastungen der Zeit gezeichnet⁶⁹². Es ist das letzte Selbstbildnis des Künstlers und zugleich eine der wenigen plastischen Versionen, die während des Krieges entstehen - Karsch war wegen einer Armlähmung ausgemustert. Zwischen angedeuteten runden, herabhängenden Schultern wächst über einen stämmigen, kurzen Hals der schwere Kopf empor, der leicht zur rechten Seite des Künstlers geneigt ist. Anhand der vorliegenden Fotografie ist gut nachvollziehbar, daß bei entsprechender Beleuchtung des Kopfes der Licht/Schatteneffekt die Asymmetrien im Gesicht unterstreicht und so Verlebendigung und Unruhe erzeugt. Die bei Frontalansicht von plastischen Bildnissen leicht entstehende eher steife Symmetrie der Gesichtshälften entlang einer vertikalen Mittelachse wird so vermieden⁶⁹³.

Im Vergleich mit der besprochenen Selbstbildniszeichnung von 1937 ist zu beobachten, daß die auf der vorliegenden Fotografie des Karsch-Kopfes gegebene Beleuchtungssituation in Seitenverkehrung in etwa der der früheren Zeichnung entspricht. Trotz der daraus resultierenden Ähnlichkeiten erscheint die spätere Plastik im Ausdruck des 'Leidens an der Zeit' deutlich gesteigert. Die großen Poren in der Gipsoberfläche, in die zusätzlich feine und gröbere Faltenlinien eingeritzt wurden, nehmen der Haut jede Ähnlichkeit mit dem glatten Ebenmaß der NS-Ästhetik.

Dem Betrachter entzogen bleibt dagegen der abwesend-entrückte Blick des Künstlers. Die durch feine Ritzung im plastisch gefüllten Augeninneren angedeutete Pupillen sind eher nach oben ins Unbestimmte als auf die Ebene eines Gegenübers gerichtet. Während die Tendenz zur Resignation in die müden, abgespannten Züge des Gesichtes geschrieben steht, deutet der nur schwer zugängliche Blick einen Moment der Kontemplation und inneren Einkehr des Künstlers an.

Daß trotz wiederholt geäußerter Zweifel: *"Ich komme mir mit meiner Kunst bald überflüssig vor"*, die plastische Arbeit eine wichtige Hilfe zur

⁶⁹² Gips, lebensgroß, verschollen; dazu D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 85f. u. B. Hofer 1988, S. 99.

⁶⁹³ So noch im frühen Bronze-Selbstbildnis von 1929, Abb. 7 im AK des Historischen Museums Heilbronn 1978.

Daseinsbewältigung bietet, indem sie Flucht vor der Gegenwart ermöglicht, Trost spendet und Hoffnung für die Zukunft birgt, deutet Karsch selbst in einem Brief vom Oktober 1944 an, geschrieben unter dem Eindruck der angedrohten Einberufung zum Volkssturm: *"Ja, ich verkrieche mich hinter der Arbeit und dort gelingt es mir wirklich, hinter, über dem Leben zu stehen, was uns erwartet. Vielleicht will es doch der Zufall, daß mal ein solches Arbeitsstück erhalten bleibt. ... und so kann es, wenn man dieses Arbeitsstück mit der Jahreszahl voll Verwunderung in Beziehung setzt, davon künden, daß auch in diesen Jahren irgendwo ein Herz schlug. Damit müßte mein Leben rehabilitiert sein"*⁶⁹⁴.

Möglichkeiten zur Flucht aus Deutschland lehnt der Künstler ab, weil er sich von seinen Arbeiten, die wie obige Worte erhellen seinen Lebenssinn ausmachen, nicht trennen will. Wie Walter Grzimek berichtet beschäftigt er sich schon längere Zeit mit dem Thema Selbstmord, besonders in Zusammenhang mit einem Artikel, in dem diese Tat als 'letzte legitime Handlungsfreiheit einer von der Diktatur bedrohten Person' gesehen wird⁶⁹⁵. Als Karsch während der russischen Besatzung erleben muß, wie seine Plastiken zerschlagen, seine Arbeiten, sein Lebensinhalt zerstört werden und ihm durch bevorstehenden Abmarsch mit unbekanntem Ziel gen Osten in die Sowjetunion der Wechsel von einer Diktatur in eine neue droht, wählt er mit seiner Frau in der Nacht vom 10. Februar 1945 den Freitod.

2.1.2 Fritz Cremer

Entschieden engagiert sich der 1906 geborene Bildhauer Fritz Cremer in verschiedenen kommunistisch orientierten Organisationen im Widerstand gegen den NS - als Mitglied der KPD, Mitbegründer des *Roten Studentenbundes* an den Vereinigten Staatsschulen Berlin und über Kontakte zur Berliner ASSO. Dabei bleibt die politische Aktivität nicht ohne Auswirkung auf den Gehalt der künstlerischen Arbeit⁶⁹⁶. Von Anfang an präferiert Cremer Motive, mittels derer sich politische Inhalte, Kritik an Regierung und Gesellschaft vermitteln lassen. Vorbilder sind ihm hierbei -

⁶⁹⁴ Zit. nach Kat des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg 1968, dritte Seite.

⁶⁹⁵ W. Grzimek 1969, S. 209.

⁶⁹⁶ So auch D. Schmidt, Fritz Cremer, ²1973, S. 20.

stilistisch und durch ihre Inhalte - primär Kollwitz und Barlach, die er als seine "*künstlerischen Eltern*" bezeichnet, weniger der Lehrer der Berliner Hochschulzeit, Wilhelm Gerstel⁶⁹⁷.

Als Antizipation kommenden Unheils wirkt im nachhinein die häufige Auseinandersetzung mit dem Thema kämpfender und sterbender Soldaten⁶⁹⁸. Ähnlich wie Otto Dix in den Bereichen Malerei und Graphik durch die Dokumentation seiner Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, stellt Cremer in Komposition wie **Soldat im Stacheldraht** von 1933 den qualvollen Tod auf dem Schlachtfeld dar, um vor neuerlicher Kriegstreiberei zu warnen⁶⁹⁹. Anlässlich der Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht thematisiert Cremer **1935** die entwürdigende Fleischbeschau der militärischen **Musterung** in einem Tonrelief [Abb. 143]⁷⁰⁰. Wie ein Stück Ware geprüft und für tauglich oder untauglich befunden wird gleichgültig über das Schicksal junger Männer entschieden. Ein Urteil, so scheint Cremers Befürchtung, das für seine Generation bald den Kriegseinsatz bedeuten könnte.

Über den Vergleich mit einer **Selbstmaske** [Abb. 144]⁷⁰¹, die von Diether Schmidt ebenfalls in das Jahr **1935** datiert wird, sind für die zentrale Aktfigur der **Musterung** selbstbildnishaft Züge und somit ein deutlicher Verweis auf das eigene Schicksal auszumachen. Volle, nach unten gezogene Lippen, breite Nasenflügel und ausgeprägte Wangenknochen charakterisieren gleichermaßen Cremers Gesichtszüge in der Gipsmaske wie das Antlitz des jungen, im Zuge der Musterung gerade untersuchten Mannes, der in seiner Nacktheit den Blicken des Betrachters schutzlos ausgeliefert ist.

Auf Grundlage der gleichen Maskenvorlage entsteht **1935** ein vollplastisch ausgeführter **Selbstbildniskopf** [Abb. 145]⁷⁰². Indem er die buschigen Augenbrauen und die herabgezogenen Mundwinkel der Gipsmaske abmildert, gibt Cremer seinem Gesicht die Züge jugendlicher Unberührtheit. Die

⁶⁹⁷ Cremer in dem Film von Norbert Bunge *Es ist genug gekreuzigt worden - Der Weg des Bildhauers Fritz Cremer* (zit. nach der schriftlichen Wiedergabe bei C. Fischer-Defoy (Hrsg.), *Die Kunst ist frei...*, 1985, S. 61).

⁶⁹⁸ Vgl. bei D. Schmidt, F. C., ²1973, Abb. 12, 13, 14 (alle von 1933)ff.

⁶⁹⁹ Tonrelief, etwa 40 x 25 cm, vernichtet; D. Schmidt, F. C., ²1973, Abb. 17.

⁷⁰⁰ Etwa 50 x 140 cm, vernichtet.

⁷⁰¹ Gips; Abb. 12 im Kap. *Fragmente einer Autobiographie* bei D. Schmidt, F. C., ²1973 nach S. 276.

geschlossenen Lider sind durch plastisch gefüllte, blicklos gestaltete Augen ersetzt. Dadurch wird trotz des jugendlichen Aussehens der Eindruck einer in sich ruhenden, geistig gefestigten, gradlinigen Persönlichkeit vermittelt.

In bewußter Herausforderung kulturpolitischer Konsequenzen reicht Cremer 1936 die bereits in der Entstehungsphase an der Hochschule umstrittene Arbeit **Trauernde Frauen** zur Vergabe des Staatspreises ein⁷⁰³. Hinter der Darstellung, für die in Hochschulkreisen auch der Name **Gestapo** kursierte, stand nach Aussage des Künstlers der nonkonformistische Gedanke: *"Eine Arbeiterfrau tröstet die andere, weil ihr Mann gerade von der Gestapo abgeholt wurde"*⁷⁰⁴.

Die schweren Körper, die großen, zupackenden Hände, die müden, verbrauchten Gesichter der dargestellten Frauen zeigen die Nähe zu den Arbeiten der Kollwitz. Deutlich offenbart sich die Divergenz zwischen dem von Cremer vertretenen Frauenbild und den Idealen der NS-'Kunst', in dem die Frau entweder als Aktfigur die Hüterin hehrer Tugenden und fügsame Gefährtin des Mannes darstellt oder in der Mutterrolle inmitten ihrer Kinderschar Fruchtbarkeit verkörpert und die Intaktheit der Familienbande repräsentiert⁷⁰⁵. Ebenso wenig gehen der getüpfelte Modellierduktus und die unruhig vibrierende Oberflächenbehandlung von Cremers Arbeit mit dem glatten Ebenmaß der 'NS-Ästhetik' konform.

Dennoch erhält Cremer von der noch nicht auf NS-Linie gleichgeschalteten Jury der Preußischen Akademie der Künste für seine Arbeit den Staatspreis

⁷⁰² Gips, vernichtet; dazu D. Schmidt, F. C., ²1973, S. 25.

⁷⁰³ Bronzerelief, 110 x 74 cm, Nationalgalerie, Berlin. So die Selbstaussage Cremers in dem Film von Norbert Bunge, vgl. C. Fischer-Defoy, Die Kunst ist frei, 1985, S. 63. Nach eigenen Angaben hatte Cremer darüber hinaus den Plan, bei eventuellem Erfolg, das mit der Preisvergabe verbundene Geld der illegalen KPD zur Verfügung zu stellen und selbst ins Ausland zu emigrieren. Ein Gespräch mit Bert Brecht in dessen Londoner Exil hält den Künstler aber von diesem Vorhaben ab; offenbar bot die Unterredung mit Cremer Brecht literarische Anregung zur folgenden Idee: *"In der Zeit der äußersten Unterdrückung durch den Hi-jeh fragte ein Bildhauer den Me-ti, welche Motive er wählen könne, um bei der Wahrheit zu bleiben und doch nicht der Polizei in die Hände zu fallen. Mache eine schwangere Arbeiterfrau, riet ihm der Me-ti, laß sie mit kummervollem Blick ihren Leib betrachten. Dann hast Du vieles gesagt"* (Bert Brecht, Können Künstler kämpfen?, in: Me-ti. Buch der Wendungen, in: Prosa IV, Berlin 1975, S. 148); vgl. dazu auch C. Hoffmeister, in: F.C. Plastik und Grafik, 1980, S. 18 sowie Cremer im Film nach C. Fischer-Defoy, Die Kunst ist frei, 1985, S. 64.

⁷⁰⁴ So Cremer im Film zit. nach C. Fischer-Defoy wie oben, S. 62.

⁷⁰⁵ Zu den Idealen weiblicher Aktplastik in der NS-Kunst im AK Skulptur und Macht 1983, S. 18ff.

zuerkannt - im nachhinein vermutet der Künstler, daß Jurymitglieder wie Bruno Paul und E. R. Weiss ihn vor Verfolgung schützen wollten, indem sie ihm den mit dem Staatspreis verbundenen Aufenthalt an der deutschen Kunstakademie in der *Villa Massimo* in Rom ermöglichten⁷⁰⁶.

Während des Studienjahres in Rom zieht sich der Künstler nicht auf die Beschäftigung mit der ihn umgebenden Antike oder der südlichen Landschaft zurück, sondern gibt weiter seiner Sorge über eine Zuspitzung der NS-Diktatur in Richtung Krieg Ausdruck.

Zur eindringlichen Warnung stellt sich Cremer im **Selbstbildnis 1937 als sterbenden Soldaten** [Abb. 146] dar⁷⁰⁷. Da beigefügte Accessoires, die in eindeutiger Weise auf das behandelte Thema verweisen, fehlen, sind Titel und Vergegenwärtigung des zeitlichen Hintergrunds zum Verständnis der Arbeit unerlässlich. Erst im Bewußtsein darüber, was es bedeutet, sich 1937 - zwei Jahre vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs - als sterbenden Soldaten zu visionieren, ist man in der Lage, die Prophetie, Kritik und bezogen auf die persönliche Ebene die Unsicherheit der eigenen Existenz, die in diesem Bildnis formuliert sind, zu erkennen.

Die charakteristischen Züge Cremers im **Bildnis als sterbender Soldat** sind wiedererkennbar - es dürfte erneut die Maske von 1935 als Grundlage gedient haben. Doch geht es hier nicht darum, persönliche Veränderungen gegenüber früheren Zeiten zu dokumentieren, um so auf die belastenden Verhältnisse unter dem NS-Regime aufmerksam zu machen. Sicher drückt die Vision des eigenen Opfertods persönliche Ängste aus. Doch darüber hinaus führt das individuelle Bildnis stellvertretend Konsequenzen vor Augen, die bei erneuter Kriegsbereitschaft auf eine ganze Generation junger Männer zukommen. Wie prophetisch und begründet die in Cremers visionärer Selbstdarstellung implizierte Mahnung war, erweist der Ausbruch des verlustreichen Zweiten Weltkriegs zwei Jahre später.

1940 wird der Künstler selbst zum Militär eingezogen und als Flaksoldat in Griechenland stationiert. 1944 gerät er in jugoslawische Kriegsgefangenschaft, aus der er erst 1946 freikommt. Im nachhinein faßt Cremer zusammen, welch

⁷⁰⁶ C. Fischer-Defoy, *Die Kunst ist frei*, 1985, S. 77, vgl. auch im AK *Skulptur und Macht* 1983, S. 112.

⁷⁰⁷ Bronze, Höhe: 37, 5 cm, Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Berlin; dazu D. Schmidt, F. C., ²1973, S. 26 sowie B. Hofer 1988, S. 86 u. im AK *Skulptur und Macht* 1983, S. 112.

unwiederbringlich tiefen Einschnitt für sein Leben und Schaffen es bedeutete, mitten in der künstlerischen Entwicklung mit den Erfahrungen unter der NS-Diktatur konfrontiert zu werden. Er formuliert damit beispielhaft, wie schon in seinem Selbstbildnis, Auswirkungen, die auf viele junge Künstler seiner Generation zutreffen: *"Mein Leben, vor allem mein Bildhauerleben, ist in den Werdejahren gekennzeichnet durch die barbarische Unordnung einer krisengeschüttelten, abgelebten bürgerlichen Welt, die durch Faschismus und Krieg ihren Untergang aufzuhalten versuchte. Zwiespältig zwischen gesellschaftlich-politischer Verantwortung und künstlerischen Idealen war die Zeit meines Studiums. Sieben Jahre lang durch unehrenhaftes Soldatsein und Gefangenschaft zur Untätigkeit verdammt, wurden mir währenddessen rund fünfzig plastische Arbeiten durch Bomben vernichtet. Erst 1947, mit 41 Jahren also, konnte ich beginnen, wirklich freier Künstler zu sein!"*⁷⁰⁸.

Von 1946 bis 1950 leitet Cremer die Bildhauerabteilung an der Wiener Akademie. Nach seiner Berufung zum Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Ostberlin kehrt der Künstler ab 1950 wieder nach Deutschland zurück. Mit wichtigen Staatsaufträgen wie etwa dem **Buchenwald-Mahnmal** (1958) kann sich Cremer als einer der führenden zeitgenössischen Bildhauer der ehemaligen DDR etablieren.

2.1.3 Renée Sintenis

Die ambivalente Behandlung, die Renée Sintenis während der Jahre des NS-Regimes erfährt, zeigt, daß im Bereich der Plastik die NS-Kulturpolitik von Unsicherheiten und Inkonsistenzen bestimmt war. Erst im August 1931 war die vierundvierzigjährige Künstlerin, deren Schaffen bei stilistisch zunehmend aufgelockerter Oberflächengestaltung thematisch um die Gestaltung mit dem weiblichen Körper, um die Welt des Sports und Tierplastik kreist, durch den sozialdemokratischen Kultusminister Grimme in die Preußische Akademie der Künste berufen worden. Nach der NS-Machtübernahme treffen bezeichnenderweise genau die während Grimmes Amtszeit berufenen Mitglieder, die angeblich den *"zersetzenden Geist getarnten Judentums in der*

⁷⁰⁸ Rede zum zehnjährigen Bestehen der Deutschen Akademie der Künste, 1960 (zit. nach C. Hoffmeister, in: F. C. Plastik und Grafik, 1980, S. 20).

Akademie" verkörpern, erste kulturpolitische Säuberungsmaßnahmen⁷⁰⁹. Auf die vom Mai 1933 datierende Aufforderung zum freiwilligen Austritt reagiert die Sintenis kühl, aber ausweichend: "Meinen besten Dank für ihr Schreiben vom 15. 3. 1933. Meine Meinung ist folgende: Ich habe seinerzeit nichts dazu getan, in die Akademie herein zu kommen, so möchte ich auch jetzt nichts dazu tun, wieder heraus zu kommen. Wenn aber die Akademie aus den von ihnen angedeuteten Gründen glaubt, die damalige Berufung als ungültig erklären zu müssen, so steht dem, so viel ich sehe, nichts im Wege ..."⁷¹⁰.

Obwohl die daraufhin angestregten Nachforschungsanträge über eine jüdische Abstammung zunächst ohne Ergebnis bleiben, wird die Künstlerin am 28. Februar 1934 offiziell der Akademie verwiesen⁷¹¹. Zur nachträglichen Begründung liegt am 3. März im Reichsinnenministerium ein Schriftstück vor, daß die Sintenis als 'Vierteljüdin' brandmarkt.

Der Ausschluß aus der Akademie und die Belastung durch ihre jüdische Abstammung behindern allerdings nicht die Aufnahme der Künstlerin in die RKK, der sie bis zur Auflösung der Institution 1945 angehört. Auf Nachfrage der Sintenis erfährt ihre Mitgliedschaft durch ein Schreiben vom 11. Mai 1936 sogar nochmals offizielle Bestätigung. Obwohl inzwischen Vermutungen kursieren, daß die Sintenis mindestens 'Halbjüdin' sei, liegen der RKK keine Unterlagen vor. Die Einforderung eines Abstammungsnachweises war offenbar in Vergessenheit geraten, was auf mangelnde Kommunikation der verantwortlichen Stellen schließen läßt und darüber hinaus ein Anzeichen dafür ist, daß die Künstlerin aufgrund ihres bis dato kaum auffällig gewordenen politischen Verhaltens und ihres thematisch unverfänglichen Werkes nicht mit letztmöglicher Effizienz von der NS-Verfolgung betroffen war.

Weitere Inkonsequenzen treten im Bereich der Ausstellungskonzessionen zutage. Die kleine **Sintenis-Selbstplastik** von **1916** kann im Rahmen der Ausstellung *Das Bildnis in der Plastik* 1934/ 35 in der Berliner Nationalgalerie

⁷⁰⁹ Zu diesen Vorgängen bei B. Buhlmann 1987, S. 27. Als weitere von Grimme berufene Akademiemitglieder sind betroffen: Dix, van der Rohe, Kirchner, Nolde, Gies, Scharff, Belling, Bruno Taut, Martin Wagner, Paul Mebes, Erich Mendelsohn.

⁷¹⁰ An alle 12 von Grimme Berufenen ergeht auf Druck von Staatsminister Dr. Rust ein Schreiben gleichen Wortlauts des Akademiepräsidenten Max von Schillings mit der Aufforderung zur Amtsniederlegung (wiedergegeben bei Brenner 1972, S. 122 Dokumente Nr. 93 u. 95, ebd. Dokument Nr. 103 zitierte Antwort der Sintenis).

gezeigt werden, obwohl die Künstlerin lange vor Ausstellungseröffnung aus den Reihen der Preußischen Akademie entfernt wurde. Andererseits wird 1937 „ein kleines **Selbstbildnis** aus **Bronze**“ aus dem Bestand der Berliner Nationalgalerie beschlagnahmt⁷¹². Obwohl Buhlmann und Roh noch davon ausgingen, ist in der aktuellsten Rekonstruktion der *Entarteten Kunst* durch von Lüttichau keine Sintenis-Plastik verzeichnet⁷¹³. Der Katalog der Gemälde und Skulpturen der Nationalgalerie führt 1937 unter den 'entarteten' Werken das als Maske in Bronze ausgeführte **Selbstbildnis** der Sintenis von **1931** auf, das dann 1939 aus dem Depot 'für international verwertbare Werke' in Schloß Niederschönhausen unter der Auflage, es nicht mehr auszustellen, nach Berlin zurückgebracht wurde⁷¹⁴.

Insgesamt werden acht ihrer Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen entfernt⁷¹⁵. Die Verurteilung der Künstlerin, die in Zusammenhang mit der Galerie Flechtheim auch in Willrichs Pamphlet *Säuberung des Kunsttempels* genannt wird⁷¹⁶, in NS-Augen ist offensichtlich, doch es bleiben weitergehende Konsequenzen wie der Ausschluß aus der RKK oder die Verhängung eines offiziellen Ausstellungsverbotes aus. So haben die Nazis in bezug auf die Sintenis ihr Potential an kulturpolitischen Feme-Maßnahmen zwar umfassend angedeutet, es zum Glück für die Künstlerin jedoch im einzelnen keinesfalls bis zum äußersten erschöpfend ausgeführt.

In ihrem Werk zeigt sich die Sintenis von den krisenhaften Erschütterungen durch das NS-Regime kaum beeinträchtigt. Thematisch und stilistisch bleibt sie sich treu, wobei die Auflockerung der Oberflächengestalt während der dreißiger Jahre nicht in anpasserischer Tendenz zurückgenommen, sondern kontinuierlich weitergeführt wird. Gleichmaßen erfährt bei den

⁷¹¹ Dokument 109 S. 129 f. bei Brenner 1972 zum Beginn der Nachforschungen; dazu wie zu den folgenden Vorgängen B. Buhlmann 1987, S. 29, dort auch Anm. 50 bezüglich der nachträglichen Begründung des Ausschlusses.

⁷¹² B. Buhlmann 1987, S. 30 u. Franz Roh, 'Entartete' Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 144.

⁷¹³ Buhlmann u. Roh wie oben, dagegen v. Lüttichau., in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 120ff.

⁷¹⁴ Roland März (Hrsg.), Kunst in Deutschland 1905-1937. Bd. 1: Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1992, S. 168; **Selbstbildnismaske** von 1931, Bronze, Höhe 16, 5 cm, Abb. Nr. 136, S. 168.

⁷¹⁵ Siehe Rückkehr der Moderne, AK der Städtischen Galerie Überlingen, Überlingen 1995, S. 351 u. A. Hüneke, in: AK Angriff auf die Kunst, 1988, S. 106.

⁷¹⁶ W. Willrich, Säuberung des Kunsttempels, München/ Berlin 1937, S. 75.

Selbstbildnissen die teilplastische Formulierung als Maske ihre Fortsetzung. Mit den beiden vorgenannten stilistischen Eigenarten lassen sich die Sintenis-Arbeiten von den Maximen der 'NS-Ästhetik' klar abgrenzen.

Allein anhand der Folge ihrer Selbstbildnisse - bis 1945 entstehen sechs Versionen - ist, wie auch Britta Buhlmann darlegt, ein Einfluß der Zeitumstände auf Person und Werk ablesbar⁷¹⁷. In den Selbstdarstellungen bis einschließlich 1933 dominiert die Auseinandersetzung der Künstlerin mit ihrem persönlichen Idealbild [vgl. Abb. 147]⁷¹⁸. Dem von Natur aus edlen, herben, etwas androgynen Charakter ihrer Züge verleiht die Sintenis mit wenigen korrigierenden Eingriffen fast klassische Prägung. Durch die häufige Aussparung der Haare wird der Blick des Betrachters ganz auf dieses idealisierte, wegen der lebendigen Oberflächengestaltung doch nie langweilige Zusammenspiel der einzelnen Gesichtskomponenten konzentriert. Der träumerisch nach innen gerichtete Blick und die Ausstrahlung großer Ruhe verleihen der Künstlerin eine melancholisch-durchgeistigte Aura.

Aus der Reihe jener Selbstbildnisse bis 1933, in denen durch Akzentuierung äußerlicher Kriterien die Persönlichkeit auf ein selbstangestrebtes, gleichbleibendes Wirkungsbild hin stilisiert wird, indem die Künstlerin ihr Inneres durch die bewußte Korrektur des visuell wahrnehmbaren Äußeren manipuliert oder überblendet, fällt die **Selbstbildnismaske** von **1944/ 45** [Abb. 148] deutlich heraus⁷¹⁹.

Erstmals nimmt die innere Befindlichkeit formend Einfluß auf das äußere Erscheinungsbild, durchdringen ungeachtet ästhetischer Idealvorstellungen deutliche Gefühlsregungen das sonst gleichbleibend ruhige, beherrschte Antlitz. Die künstlerische Form der Maske hat hier weniger mit dem Thema Maskierung oder Verbergen zu tun, sie dient der Offenbarung ungeschminkter Wahrheiten. Die über die gesamte Stirnpartie gezogenen Falten, die horizontal im Wechsel von Ritzungen und leicht hervortretenden Wülsten wellenförmig über den Augenbrauen emporschwingen, fallen gegenüber der bisher immer glatten Gestaltung dieser Partie ins Auge. Verursacht werden die auffälligen

⁷¹⁷ Dies. S. 14, s. folgende Seiten zur weiteren Werkbetrachtung.

⁷¹⁸ Dazu B. Buhlmann 1987, S. 19, ebd. S. 21/ 23/ 25 auch Porträtfotos der Sintenis zum Vergleich sowie B. Hofer 1988, S. 55f. oder im AK Skulptur und Macht 1983, S. 131 u. S. Barron, German Expressionist Sculpture, 1983, S. 196.

⁷¹⁹ Ton, Höhe 28 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin; dazu B. Buhlmann 1987, S. 24f., B. Hofer 1988, S. 122.

Stirnfalten durch die weit hochgezogenen Augenbrauen, die als schmale, sichelförmig gebogene Grate aus der Materialoberfläche akzentuiert hervortreten. Entgegen der starken Anspannung im Bereich von Stirn und Augenbrauen, wirken die halb geschlossenen Augen müde und resigniert.

In direkter Bezogenheit auf das Entstehungsdatum ist man versucht, das Selbstbildnis gerade wegen der Ausführung als Maske über die persönlichen Aspekte hinaus als ein Zeitgesicht zu sehen, in dem innere Betroffenheit und Bewegung aufgrund der widrigen äußeren Umstände ihren unauslöschlichen Eindruck hinterlassen haben. Eine Maske, die gleichsam zu Dokumentationszwecken vom lebenden Vorbild abgenommen wurde, um zur Memorierung für nachfolgende Generationen als eine Verdichtung der unter dem NS erlebten Gegenwart erhalten zu bleiben.

Nach dem Zusammenbruch des NS kann Renée Sintenis in offizieller Funktion am Wiederaufbau des deutschen Kulturlebens mitwirken: ab 1947 lehrt sie an der Hochschule für bildende Kunst in Berlin und gehört seit 1955 bis zu ihrem Tod 1965 der West-Berliner Akademie der Künste an.

2.1.4 Eugen Hoffmann

Nach Fritz Cremer ist der 1892 in Dresden geborene Eugen Hoffmann einer der wenigen Bildhauer, der sich über die Mitgliedschaft in der KPD und der Partei nahestehenden Organisationen bewußt gegen den aufkommenden NS engagiert⁷²⁰. Nach dem Studium bei Karl Albiker begründet er 1929 zusammen mit Otto Griebel, Hans Grundig, Fritz Schulze und anderen die Dresdner ASSO-Gruppe. Zu diesem Zeitpunkt hat Hoffmann die expressiv-exaltierte Formsprache seines Frühwerkes aufgegeben zugunsten einer beruhigten und enger am Naturvorbild orientierten Darstellungsweise (evident im **Bildnis Otto Dix** von 1925)⁷²¹, mittels derer sich die politische Tendenz seiner neuen Arbeiten allgemein verständlicher übermitteln läßt.

Die deutliche Parteinahme wird dem Bildhauer nach der NS-Machtergreifung zum Verhängnis. Die Denunziation seines kommunistischen Engagements bei

⁷²⁰ Biographische Informationen nach Kunst im Exil in GB, 1986, S. 135ff. u. C. Tümpel 1992, S. 217f.

⁷²¹ Bildnis Otto Dix, Bronze, 33,5 cm H, 1925, Museum Zwickau; Abb. S. 44, in: Eugen Hoffmann - zum 30. Todestag, Galerie Rähnitzgasse Dresden, Dresden 1985.

den neuen Machthabern hat für den Künstler sechs Wochen Haft sowie die Beschlagnahme seines Ateliers zur Folge.

Vermutlich beginnt Hoffmann unmittelbar nach der Haftentlassung Mitte Mai **1933** mit der plastischen Formulierung eines **Selbstbildnisses** [Abb. 149]; - die Zusammenhänge, die bisher zwischen Selbstbildnisverhalten und Verfemungsaktionen hatten hergestellt werden können, machen die direkte Bezugnahme plausibel⁷²². Als eine der wenigen plastischen Darstellungen aus der Frühzeit des Faschismus läge diesem Gipsporträt dann eine NS-Zwangsmaßnahme als Prämisse zugrunde.

Aufgesetzt auf eine flache, rechteckige Basis, versehen mit der Angabe des Entstehungsjahres, hat der Bildhauer vom Hals an aufwärts seinen Kopf in kantigen, harten Formen ausgearbeitet. Da der Hals in etwa ab Kehlkopfhöhe angeschnitten und die unterlegte Rechteckform den Maßen des Halsanschnitts entsprechend klein gehalten ist, wirkt der Kopf darüber mächtig und präsent. Deutlich stehen die künstlerische Form und der Gehalt der Darstellung miteinander in Bezug. Harte, kantige Erhabenheiten und mit grobem Werkzeug tief in die Oberfläche des Gipses eingegrabene Furchen korrespondieren mit dem kritischen Ernst des Gesichtsausdrucks.

Obwohl die unausgefüllt belassenen Augen tief und unter den darüber zusammengezogenen Brauen stark verschattet in ihren Höhlen liegen, erweckt die von den energischen Falten dominierte Gestaltung dieser Partie von den bisherigen plastischen Bildnissen am ehesten den Eindruck, der Blick des Dargestellten sei streng und kühl auf die Ebene eines Gegenüber gerichtet. Der Gehalt von Hoffmans Arbeit erinnert an die frühen gemalten Selbstporträts von Querner oder Grundig [vgl. Abb. 11 und Abb. 75] und scheint ebenso persönlich wie für mögliche Rezipienten gemeint: die Versicherung, daß bei fester Entschlossenheit Kraft zum Widerstehen und zur Selbstbehauptung gegeben ist.

Während die NS-Maßnahmen gegen Hoffmann Einschüchterung und Verstummen bewirken sollten, stellt die Ausführung eines dreidimensionalen, lebensgroßen und damit kaum zurückhaltend-dezenten Eigenbildes die selbstbewußte Gegenreaktion des Künstlers dar.

⁷²² Gips, lebensgroß, vernichtet (Abb. in M. Altner (Hg.), Eugen Hoffmann - Lebensbild-Dokumente-Zeugnisse, Dresden Hochschule d. Künste, 1985, 8); dazu B. Hofer 1988, S. 74.

Rückwirkend ergeht 1935 Hoffmanns Ausschluß aus der RKK. Als weitere NS-Feme-Maßnahmen folgen Arbeits-, Ausstellungs- und Verkaufsverbot, verbunden mit dem dauerhaften Entzug der bescheidenen Fürsorgeunterstützung, von der der Künstler nach mehrmonatigem Krankenhausaufenthalt den Lebensunterhalt bestreiten mußte. Mit der kämpferischen Entschlossenheit, die aus den Zügen des **Selbstbildnisses** von **1933** herauszulesen ist, leistet Hoffmann weiter aktiven Widerstand. Illegal arbeitet er in einem ausrangierten Firmenschuppen an einem Aquarellzyklus zum spanischen Bürgerkrieg.

Mit der bis zur Deformation getriebenen extremen Körpergestaltung und der häufig von lokaler Farbigkeit abweichenden Bemalung bilden die frühen expressionistischen Skulpturen Hoffmanns einen der Hauptangriffspunkte der NS-Kritik im Bereich Plastik. 1937 werden vier Hoffmann-Arbeiten in der Münchner *Entarteten Kunst* gezeigt, zwei davon sind in Gegenüberstellung mit Werken von Geisteskranken im begleitenden Ausstellungsführer abgebildet⁷²³. In einem der charakteristischen NS-Kunstpamphlete, *Deutsche Kunst und entartete Kunst*, verunglimpft 1938 Adolf Dresler Skulpturen von Hoffmann und dem jüdischen Bildhauer Otto Freundlich als "*mißgestaltete Idioten*"⁷²⁴.

Aufgrund der unausgesetzten NS-Diffamierungsmaßnahmen, wegen Haussuchungen, drohender Verhaftung durch die Gestapo und aus Sorge um seine jüdische Frau faßt Hoffmann 1938 den Entschluß zur Emigration.

Als gebürtiger Tscheche, wählt er das deutschlandnahe Exilzentrum Prag, wo er sich zusammen mit den ebenfalls aus Deutschland geflohenen Künstlern Theo Balden, Johannes Wüsten, John Heartfield im *Oskar-Kokoschka-Bund* antifaschistisch engagiert⁷²⁵. Nachdem Hitler Anfang 1939 seine machtpolitischen Interessen zunehmend auf die Tschechoslowakei

⁷²³ Es sind dies: **Stehender weiblicher Akt**, **Adam und Eva**, **Mädchen mit blauem Haar** und die Radierung **Nacktes Weib**, v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 135, 138, 169. Im Ausstellungsführer zur EK S. 19 u. S. 27 (Wiederabdruck bei Schuster s. o.).

⁷²⁴ A. Dresler, *Deutsche Kunst und Entartete Kunst*, München 1938, S. 76 u. 78, abgebildet sind Hoffmanns **Mädchen mit blauem Haar** sowie die Gruppe **Joseph und Potiphar** (bzw. Adam und Eva).

⁷²⁵ Zur Beliebtheit der Tschechoslowakei und speziell Prags als Exilzentrum ausführlich im AK Drehscheibe Prag 1989, hier auch zu den Aktivitäten des Oskar-Kokoschka-Bundes, S. 120.

konzentriert, beschließt Hoffmann im März 1939 sich dem drohenden NS-Zugriff erneut zu entziehen. Der Fluchtweg führt über Polen per Emigrantenschiff im Juni 1939 nach England⁷²⁶. Getrennt von der Familie, doch mit der Möglichkeit, eine gotische Kapelle als Atelier zu nutzen, findet Hoffmann in Kent Unterkunft.

Da er den großen Aufwand an Kosten und Material bereits seit der illegalen Arbeit unter der NS-Diktatur kaum mehr zu erbringen imstande war, hat der Bildhauer sein Interesse verstärkt den weniger aufwendigen Techniken Zeichnung und Aquarell zugewandt. Diese bleiben während der Dauer des englischen Exils die beherrschenden Gestaltungsmittel, in denen er die Folgen der NS-Machtpolitik und ab 1940 das unmittelbare Erleben des Krieges zu visualisieren sucht. Unter dem Eindruck der beunruhigenden, aufwühlenden Ereignisse um die französische Kanalstadt Dünkirchen, infolge derer eine Invasion der NS-Truppen nach England droht, überprüft Hoffmann in einem aquarellierten **Selbstbildnis 1940** [Abb. 150] seine innere Befindlichkeit⁷²⁷.

Es ist dies der Auftakt zu einer Reihe ähnlicher, in Aquarelltechnik ausgeführter Selbstporträts, die in den Jahren 1944, '45 und '46 ihre Fortsetzung erfährt⁷²⁸.

Ernst und gefaßt stellt sich der Künstler im Dreiviertelprofil nach links gewandt dem Blick in den Spiegel. Die Position der Hand wirkt eigenartig unmotiviert. Sie kann kaum der Unterstützung des Kopfes dienen, da dieser aufrecht gehalten und keineswegs nach links geneigt ist. Dennoch sind die beiden mittleren Finger, erkennbar an der dunklen Verschattung im Bereich der Fingerkuppen, in die Gesichtshaut eingegraben. Zu erklären wäre die Position der Hand dadurch, daß Hoffmann in einer Gebärde großen Erschreckens die Hände an die Wange gepreßt hatte und sich die angespannte Haltung nun langsam zu lösen und zu entkrampfen beginnt.

⁷²⁶ Zur allgemein als schwierig beschriebenen Situation im englischen Exil im AK Kunst im Exil in GB, 1986, zu Hoffmann S. 135ff.

⁷²⁷ Aquarell, 37, 1 x 27, 2 cm, Institut und Museum für Geschichte, Dresden; dazu D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 91, ebd. zu den eventuellen Entstehungszusammenhängen.

⁷²⁸ Vgl. Abb.beisp. im Aufsatz von H. Grundig, in: BK (1955), S. 423 sowie im AK Eugen Hoffmann 1892-1955, hrsg. vom Zentrum für Kunstaustellungen der DDR, Dresden 1985, S. 32 u. S. 59.

Vollends im Widerspruch zu dem gefaßten, doch durchaus angestrengt-wachsamen Gesichtsausdruck steht die stilistische Ausarbeitung. Der fleckige, schnelle und dünne Auftrag der Aquarellfarben, durch dessen Transparenz gelbe Grundierung oder Papierton durchschimmern sowie die starken Rot-Akzente an Lippen, Ohr und Hand vermitteln große Unruhe. Die erkennbare Rötung im Bereich des Wangenknochens und am Augenlid deutet auf fieberhafte innere Erregung und nervöse Anspannung. Rein äußerlich erinnert die angestrengte Gefäßtheit der Gesichtszüge an das plastische **Selbstporträt** von **1933**. Die künstlerische Form jedoch verweist auf den inneren Gefühlsaufruhr, der hinter der zur Schau getragenen Fassung verborgen liegt. Wie ermüdend, anstrengend und kräftezehrend die Erfahrungen seit Anbeginn der NS-Herrschaft von Hoffmann tatsächlich empfunden werden, offenbart die Fortsetzung der Selbstbildnisserie nach der Rückkehr nach Dresden im August 1946. In den wässrig-transparenten Aquarellen mit gewischten, verschwommenen oder mehrfach nebeneinandergesetzten Konturen scheint der Künstler um die wahre Gestalt des Ich, um die eigene Identität zu ringen. Die deutliche, ungeschminkte Offenlegung der psychischen Belastung der letzten Jahre ist wohl der notwendige Schritt zur Bewältigung der schlimmen Erfahrungen und birgt die Voraussetzung zum Neubeginn.

Nach Kriegsende wird Hoffmann 1947 durch den Rektor Hans Grundig an die neu eröffnete Dresdner Kunstakademie berufen. Mit dem gesundheitsbedingten Ausscheiden Grundigs und der Übergabe der kommissarischen Leitung der Akademie an Mart Stam im Dezember 1948 ist der Zeit offizieller Wirkungsmöglichkeiten für Hoffmann ein Ende gesetzt⁷²⁹. Man legt ihm den Rücktritt von seinem Lehramt nahe, und bis zu seinem Tod 1955 gelangt der Bildhauer weder im östlichen noch im westlichen Kunstleben Deutschlands mehr zu einer Anerkennung und ist bei Chronisten der „Moderne“ unbekannt.

2.1.5 Otto Pankok

Im Gegensatz zu Fritz Cremer und Eugen Hoffmann hat der 1893 geborene Otto Pankok vor 1933 keine entschiedene politische Position bezogen. Durch

⁷²⁹ Vgl. dazu in Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie..., 1990, S. 392ff. u. Simpson 1999, S. 483.

die Mitgliedschaft in der Künstlergruppe *Junges Rheinland*, Beziehungen zur Düsseldorfer ASSO-Gruppe und seine Sympathiebekundungen für Rußland hatte er sich jedoch in einem Umfeld bewegt, das provokant und laut mit stilistisch revolutionärer künstlerischer Arbeit aufgefallen war⁷³⁰.

Ab 1933 wird Pankok von den neuen Machthabern als politisch unzuverlässig eingestuft. Dazu dürften die Verbindungen der Düsseldorfer Frühzeit ebenso beigetragen haben wie die humanistischen Anliegen, die Pankok nach den expressionistisch-aufgesplitterten Landschaften, die ihn zu Anfang der zwanziger Jahre beschäftigt hatten, in seinen aktuellen, hauptsächlich graphischen Arbeiten gestaltete⁷³¹.

Das Menschenbild, das der Künstler ab 1931 in den Kohlezeichnungen von Zigeunern festhält, die auf dem Heinefeld außerhalb Düsseldorfs ihr Lager aufgeschlagen haben, weicht im Grundtenor von den Wertvorstellungen einer geordneten bürgerlichen Lebensauffassung ab und steht mit Thema, Anliegen und künstlerischer Form den aufkeimenden NS Rassengedanken entgegen⁷³².

An Mitmenschlichkeit, Mitleid und Gewissen appellieren mit demonstrativem Zeitbezug die 1933/ 34 entstandenen Blätter der **Passion**⁷³³. In der im wahrsten Wortsinn gemeinten Vergegenwärtigung der Leidensgeschichte Jesu agieren Juden, die Heinefeld-Zigeuner und in der Kreuzigungsszene der vom NS politisch verfolgte Maler Karl Schwesig, während die Schergen und Peiniger mit eindeutig 'arischen' Zügen an SS-Schläger erinnern. Als Pankok einige Blätter des **Passionszyklus** zur Ausstellung *Westfront 1933* im Folkwang-Museum in Essen einschickt, zeigt die unwillige Reaktion der zuständigen NS-Kulturstellen, daß man den Gehalt und die versteckte Kritik dieser Arbeiten einzuschätzen wußte. Noch vor Ausstellungseröffnung beanstandet ein Mitarbeiter des *Kampfbundes* die fünf Szenen der Leidensgeschichte: **Einzug in Jerusalem/ Christus in Gethsemane/ Christus wird geißelt/ Kreuzabnahme** und **Pietà** und veranlaßt deren Entfernung. Pankok reagiert mit einem offenen, empörten Brief vom 15. Oktober 1933 an

⁷³⁰ Dazu in: Dix - Pankok - Wollheim. Freunde in Düsseldorf 1920 - 1925, hrsg. von der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1989, S. 6.

⁷³¹ Beisp. für P's Frühwerk s. ebd. S. 68 - Abb. aus einer Mappe mit 10 Landschaftsradierungen.

⁷³² Die Zigeunerbilder entstehen von 1931-34, 1947 wurden 134 Zeichnungen als Buchausgabe zusammengefaßt; dazu der Aufsatz R. Zimmermanns, in: O. Pankok Retrospektive 1993, S.13 - 31.

Alfred Rosenberg, den Verantwortlichen des *Kampfbundes*: *"Dieses Ansinnen zeigte mir, daß es darauf ankam, das Bild der Ausstellung zu verharmlosen, den Augenblick großen ewigen Geschehens auszumerzen zugunsten angenehmer Lyrik. Ich bin aber des Glaubens, daß es ein Irrweg ist, wenn ein Künstler inmitten einer Zeit voll ungeheurer Aktivität und ungeahnten Geschehens sich privaten lyrischen Gefühlen hingibt und diese Dinge dem Volk weitergibt, ihm damit sagend, daß die Kunst abseits vom Leben und von den geschichtlichen Vorgängen steht, daß sie harmloses Spiel sei und nicht der Extrakt der Zeit, so wie es die Jahrtausende vor uns gewesen ist. Wenn diese meine Bilder das Licht des Tages scheuen müssen, dann muß auch die große Vergangenheit ausgelöscht werden, dann muß das Volk vor Cranach, Dürer, Grünewald und Konrad Witz geschützt werden. Dann sind die Dome und Museen zu schließen"*⁷³⁴. Pankoks aufgebrachte Reaktion birgt die Hoffnung mit rationalen Argumenten, etwas ändern zu können und deutet einmal mehr auf den in der Frühzeit nach der Machtübernahme weit verbreiteten Mangel an Erkenntnis über die Ziele und Methoden der NS-Politik.

Folge des Protestbriefes ist die demütigende Aufforderung von Rosenberg an den Künstler, die in der Ausstellung belassenen Bilder eigenhändig zu entfernen. Die Stellen, an denen Pankoks Zeichnungen gehangen hatten, sollten zur Warnung für etwaige Gesinnungsgenossen frei bleiben⁷³⁵.

Bei einem weiteren Versuch, den **Passionszyklus** auszustellen, kommt es im November 1935 in Münster zu neuen Auseinandersetzungen mit NS-Kulturbefehlshabern. Das *Schwarze Korps* zieht in einer Rezension über die *"philosemitischen Deformationen"* und die *"negroide Primitivität"* der Pankok-Arbeiten her⁷³⁶. Eine für das gleiche Jahr geplante Präsentation in Pankoks Geburtsort Mülheim wird auf Drängen der Partei geschlossen.

Die Absicht, den **Passionszyklus** 1936 als Buch im Kiepenheuer-Verlag herauszugeben, endet mit der Beschlagnahme aller verfügbaren Exemplare am 6. Februar 1937⁷³⁷. Das *Schwarze Korps* lanciert unter der Überschrift *"Gotteslästerung 1936"* einen drohenden Hetzartikel: *"... Bewußt ist hier*

⁷³³ 60 Kohlezeichnungen; dazu ausführlich P. Küster, in: O.P. Retrospektive 1993, S. 133ff.

⁷³⁴ Zit. nach R. Zimmermann, *Expressiver Realismus*, ²1994, S. 134.

⁷³⁵ Zimmermann wie oben, ebenso P. Küster, in: O.P. Retrospektive 1993, S. 133ff.

⁷³⁶ Zit. nach Küster, wie oben, S. 138.

*Christus als Jude mit allen rassistischen Merkmalen dieser Rasse dargestellt ... Der mit Vorliebe angewandte asketische Ausdruck gleicht Beispielen praktischen Anschauungsunterrichts aus einer Schwachsinnigenanstalt ... Herrn Otto Pankok empfehlen wir noch einmal das 'Schwarze Meer'. Vielleicht hat inzwischen die Finsternis dort etwas nachgelassen, und man kann ohne zu zittern Harfe spielen und Pfeife blasen. Aber wir sind sicher, daß man auch bei uns nicht verfehlen wird, ihm und seinem Verleger die Flötentöne beizubringen"*⁷³⁸.

Seit 1935 stellt die Gestapo aufgrund der Denunziation einer Hausangestellten hinsichtlich staatsfeindlicher Haltung Ermittlungen gegen die Familie Pankok an⁷³⁹. Haus- und Atelierrdurchsuchung, Postkontrolle sowie Intensivierung der Nachforschungen über kommunistische Umtriebe sind die Folge. Im Zuge der Ermittlungen drohen Pankok Gestapo-Haft, Verkaufs- und Malverbot⁷⁴⁰.

Während Pankok in der Zeitspanne nach dem Ersten Weltkrieg bis 1929 kaum zur Selbstdarstellung neigte, erfaßt er ab 1929, über die Jahre der NS-Diktatur und während der Nachkriegszeit in rund hundert zumeist graphischen Selbstporträts die verschiedenen Facetten seines persönlichen Empfindens. Ab 1933 drücken seine Gesichtszüge in direkter Reaktion auf die NS-Politik zornigen Widerstand, leidvolle Verzweiflung, resignierte Schwäche, kritischen Ernst oder vorsichtige Hoffnung aus [vgl. Abb. 151]⁷⁴¹.

Darüber hinaus schafft der vorwiegend im graphischen Bereich Tätige wie zur unübersehbaren Manifestation seiner Persönlichkeit entgegen den NS-Feme-

⁷³⁷ Zum Scheitern der Versuche den Passionszyklus zunächst im Piper-Verlag, dann bei Kiepenheuer in Buchform herauszugeben ausführlich C. Overbeck 1995, S. 214ff.

⁷³⁸ Zit. nach der Biographie von R. Jäger, in: O.P. Retrospektive 1993, S. 299.

⁷³⁹ Vgl. C. Overbeck 1995, S. 223ff.; s. auch bei B. Lepper²1983, Dokument 4, S. 116f.

⁷⁴⁰ Wohl aus rein prophylaktischen Vorsichtsgründen datiert Pankok seit 1934 neue Arbeiten nicht mehr, um zu vermeiden, daß deren Entstehungsdatum nachgewiesen werden kann (R. Zimmermann, in: O.P. Retrospektive 1993, S. 52). Diese Tatsache deutet zwar darauf hin, daß Pankok einiges an NS-Repressalien für sich befürchtete, muß jedoch nicht zwingend auf die Existenz eines Berufsverbotes zu diesem Zeitpunkt verweisen. Von einem durch die Nazis erteilten Berufsverbot sprechen neben Zimmermann, der wie angedeutet dessen Existenz für 1934 annimmt, D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 269 sowie K. L. Hofmann/ C. Präger/ B. Bessel (Hrsg.), O.P., 1982, S. 147, die als Verbotsdatum 1936 angeben. Offenbar fehlen aber eindeutige Nachweise zum Beleg der Behauptung, so daß es mit C. Overbeck 1995, S. 232 in der neuesten Veröffentlichung zu Pankok naheliegt, nur von einem drohenden Berufsverbot auszugehen.

⁷⁴¹ Beisp. s. Abbildungsteil und im Pankok Werkverzeichnis, Bd. 1: Die Holzschnitte, Bd. 2: Radierungen, Bd. 3 Lithographien, Steinätzungen, Monotypen, hrsg. von E. Pankok u. der Otto-Pankok-Gesellschaft, Düsseldorf 1985/ 1990/ 1995.

Maßnahmen **1936** ein plastisches **Selbstbildnis** aus **Bronze** [Abb. 152]⁷⁴². In nahezu provokanter Art und Weise verkörpert diese Arbeit Selbstbehauptungswillen und Widerstandskraft. Hinter der mächtig aufgebauchten Haartolle treten Stirnpartie und Gesichtsfeld deutlich zurück. Der Vergleich mit der angeführten **Selbstbildnis-Lithographie** macht evident, wie absichtsvoll und übermäßig Pankok das Volumen seiner ohnehin beeindruckenden Haarmasse übertrieben hat.

Der widerspenstige, auffällig präsente, kraftvolle Charakter der Kopf-Plastik, der Anzeichen von zurückgenommener Vorsicht oder kleinlauter Einschüchterung vermissen läßt, entsteht weniger durch mimische Gestaltungsmittel - aus den kenntlichen Partien des Gesichts ist allenfalls der Ausdruck kritischen Ernstes herauszulesen. Vielmehr ist es in erster Linie die volle, dichte, übermäßig wuchernde Haarmasse, die Vitalität und eigensinnige Unbezähmbarkeit ausdrückt. Der starke, beinahe verlebendigt wirkende Bewuchs, der der dahinter zurücktretenden Person Schutz und Tarnung bietet, bildet einen bewußten Kontrast zu dem glattrasierten, kurzgeschorenen, ebenmäßig ausdruckslosen 'arischen' NS-Ideal.

Das direkte, leicht schräggestellte Aufsetzen des Bronze-Kopfes auf eine kleine, rechteckige Steinbasis bezeugt die unorthodoxen und eigenwilligen Momente in Pankoks plastischem Schaffen. Ohne auch nur die Andeutung eines Halsansatzes zu geben, erhebt sich über der klar definierten Form der Basis das überbordende Volumen des Kopfes, wobei die direkte Zusammenstellung von Kopf und Basis dem Rezipienten einen besonders unmittelbaren und unprätentiösen Zugang suggeriert. Die leichte Schrägstellung des Schädels und der dem Anschein nach etwas geöffnete Mund erwecken den Ausdruck von Emotionalität, Leidensfähigkeit und Mitmenschlichkeit. Der unübersehbare Kontrast der steinernen, kühlen Glätte der Basis zu dem verlebendigenden, wild wuchernden, die Form sprengenden Bewuchs verleiht der vitalen, wuchtigen Kraft und bewußten Andersartigkeit von Pankoks Selbstbildnis noch größeren Ausdruck.

⁷⁴² Bronze, Höhe 38 cm, Städtisches Museum, Mülheim/ Ruhr; dazu D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 86 sowie B. Hofer 1988, S. 81.

1937 ist Pankok mit der Lithographie **Hoto II** (1932) in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München vertreten - aufgrund der regionalen Bekanntheit fügt man während der Düsseldorfer Ausstellungsetappe mehrere großformatige Fotos der **Passion** bei⁷⁴³. Im Juli desselben Jahres wird Pankok unter dem Vorwand, Platz für junge, nachstrebende Künstler schaffen zu müssen, als Mitglied der Preußischen Akademie 'inaktiviert'⁷⁴⁴. 1937 fallen insgesamt sechsundfünfzig Pankok-Arbeiten NS-Säuberungsmaßnahmen zum Opfer.

Der Künstler geht dazu über, sich der weiterhin fortbestehenden Gestapo-Aufsicht durch zwischenzeitlichen Rückzug in entlegene Gebiete zu entziehen - etwa nach Oberbayern, ins Butranger Moor, nach Bokeloh im Emsland oder in die Eifel. 1939 mißlingt ein Emigrationsversuch in die Schweiz.

Auch während der Jahre der inneren Emigration kreisen Pankoks Arbeiten um menschliches Elend, um Ausgestoßene und Verfolgte. Mit 'imaginären' Porträts sucht er die Erinnerung an geistig Wahlverwandte, vom NS aber geschmähte und verachtete Künstler wachzuhalten⁷⁴⁵. In der durch den schwarz-grau-weiß Farbklang melancholischen, tristen und eindringlich anklagenden Bildsprache hält er in Arbeiten wie **Ausgelöscht/ Progrom/ Angst im Ghetto/ Sie kommen** die Ängste, Verzweiflung und den Tod der von den NS-Vernichtungsplänen betroffenen Juden und Zigeuner fest⁷⁴⁶.

Nach dem Ende des Krieges bleibt Pankok, der von 1947 bis 1958 als Professor an der Düsseldorfer Akademie tätig sein kann, seinem sozial und politisch ausgerichteten Engagement treu. Im Juni 1945 richtet er einen *Aufruf an die deutschen Maler*, in dem er für den Bereich der Kunst die Mitarbeit an Verarbeitung und Bewältigung der NS-Greuel fordert, sich gegen Verdrängen und Vergessen wendet und für einen Neubeginn unter Ausmerzung jeglicher Nähe zur NS-Ästhetik einsetzt: *"Für die Zeit großer materieller und geistiger Not, die uns allen bevorsteht, suchen auch wir Maler nach einem neuen Weg, der uns durch die Dunkelheit hindurch führen soll in eine andere und, wie wir hoffen, bessere Welt. Die Nazibestien haben in langen Jahren ihr Volk*

⁷⁴³ V. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 179 u. Overbeck 1995, S. 228f.

⁷⁴⁴ Overbeck wie oben, auch zum folgenden.

⁷⁴⁵ Porträts von Barlach, Kollwitz, van Gogh, Gauguin, Tolstoj, Daumier entstehen besonders in den Jahren 1937 - 39 (vgl. Abb. in: O.P. Retrospektive 1993, S. 273ff.); dazu R. Zimmermann, in: ebd., S. 20.

⁷⁴⁶ Dazu im AK Widerstand statt Anpassung 1980, S. 53. Abb. der aufgeführten Arbeiten zum Juden- und Zigeunerschicksal unter dem NS in: O.P. Retrospektive 1993, S. 163ff.

*versklavt und wie sie jeden Charakter niedergeknüppelt, und nur Lügnern, Heuchlern und aktiven Verbrechern das Leben gönnten, so erkannten diese schlaunen Halunken sehr wohl, welcher Feind die wahre Kunst für sie war. Kunst kann nicht lügen, heucheln oder sonst Böses tun, denn im Augenblick, wo sich ein Künstler auf den Boden des Bösen begibt, hat er schon das Reich der Kunst verlassen. Bilder, die aus einer Nazigesinnung gemalt werden, sind immer schlecht. ... nachdem das Gewitter über uns alle niedergegangen ist, wollen wir, die wir diese langen Jahre als Vogelfreie und Verpestete verschrieen waren, das Unsere dazutun, daß die, die sich nicht bewährten, die dem Bösen die Kommißstiefel geleck haben, die für Geld jede Anständigkeit verraten haben, nicht wieder, mit einem neuen Mäntelchen behängt, in unser künstlerisches Reich hineindrängen. ... "*⁷⁴⁷.

2.1.6 Ernesto de Fiori

Der 1884 in Rom als Sohn österreichischer Eltern geborene Ernesto de Fiori, der seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen hatte, war nach dem Wechsel ins Metier der Bildhauerei in den zwanziger Jahren zum gesuchten, modischen Porträtisten der gesellschaftlichen Größen und Berühmtheiten avanciert⁷⁴⁸. Die Phase seiner größten Popularität ging eng einher mit der wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung der Weimarer Republik nach der Inflation ab 1923.

Seitdem zuerst Carl Einstein ein immer gleiches Schema mit impressionistisch-aufgelockerter Oberflächengestaltung und flüchtigem, spontanem Ausdruck bei der Erarbeitung der Bildnisse als *"Konvention des Natürlichen"* in die Nähe der Salonbildhauer gerückt hatte, haftete dem Künstler dieses später auch durch die Kritiker Paul Westheim und Will Grohmann wiederholte Negativ-Urteil an⁷⁴⁹. Mit dem Herannahen der Weltwirtschaftskrise 1929 ist die florierende Auftragslage endgültig passé. Der krisenhafte Einschnitt für die Karriere de Fioris erfolgte also noch vor der NS Regierungsübernahme.

⁷⁴⁷ Zit. nach der Wiedergabe des Aufrufs in: O.P. Retrospektive 1993, S. 182f.

⁷⁴⁸ Vgl. zur Biographie B. Vierneisel 1992, S. 14ff. u. S. 174ff., bei Tümpel 1992, S. 119ff. sowie im Fiori Retrospektive-AK 1997, S. 179ff. Zum Stichwort 'Porträtist der gesellschaftlichen Größen' s. die Bildnisse **Elisabeth Bergner** 1923, **Jack Dempsey** 1925, **Max Schmeling** 1928 oder **Marlene Dietrich** 1931 sowie den Aufsatz Notizen zur Porträtplastik der zwanziger Jahre, in: J. Heusinger v. Waldegg 1976, S. 83 - 99, bes. S. 86.

Obwohl der Künstler mit der Beteiligung an der unter der Schirmherrschaft Benito Mussolinis veranstalteten *Prima Mostra d'Arte del Novecento* 1926 andeutungsweise Sympathien für den italienischen Faschismus gezeigt hatte, stand er dem politischen Wechsel in Deutschland, was die Auswirkungen auf den Bereich der Kultur anbelangt, skeptisch gegenüber. In einem am 28. April 1933 in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* veröffentlichten Artikel plädiert er, in Antizipation der folgenden Entwicklungen, nachhaltig für eine unabhängige künstlerische Position: *"...Sind die Männer der Regierung, sind überhaupt Politiker befähigt, Kitsch von Kunst mit jenem Scharfblick zu unterscheiden, den eine so heikle Sache verlangt? Wir bezweifeln es. ... Wir [die deutschen Künstler] müssen in unseren Künstlervereinigungen und Ausstellungen dafür sorgen, daß gute moderne Künstler nicht ohne weiteres verdrängt werden, nur weil sie 'modern' sind. ... Noch wichtiger aber als diese Aktion wäre die Abwehr gegen alle zweifelhaften Neuerscheinungen im Kunstleben. Die wahren Künstler unter uns nämlich werden nicht ihren Stil von heute auf morgen ändern ... Denn der wahre Künstler ist frei. Wie sehr er auch als Bürger dem Staate gehören mag, als Künstler beugt er sich nur einer Gewalt, der Gewalt der künstlerischen Gesetze, die Gott in seine Seele gelegt hat. Wer also dem neuen Staat nicht nur als Bürger, sondern auch als Künstler seine Ehrenbezeugung machen zu müssen glaubt, der macht sich unkünstlerischer Gesinnung verdächtig. ..."*⁷⁵⁰.

Im Sinne dieses Plädoyers ist de Fioris Engagement im Arbeitsausschuß der neu formierten Berliner Sezession ab 1934 zu sehen. Der Versuch eine von der Regierung unabhängige Position zu wahren, scheitert jedoch kläglich, nur eine Ausstellung im Januar 1935 kommt zustande⁷⁵¹. Da er selbst weder Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ist, noch ein Lehramt innehat, ist der Bildhauer zunächst vom politischen Machtwechsel nicht persönlich betroffen. Mit Alfred Flechtheim, seinem Galeristen seit zwanzig Jahren, trifft es allerdings eine Person aus dem unmittelbaren künstlerischen Umfeld. Von Beginn an ist der *"Kunstjude"* Flechtheim massiver antisemitischer Hetze ausgesetzt, so daß er sich gegen Ende 1933 zur Emigration entschließt. Damit

⁷⁴⁹ Carl Einstein, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, S. 179; Paul Westheim, in: *Das Kunstblatt* 12 (1928), S. 1 - 10; Will Grohmann, in: *Cahiers d'art* 3 (1928), S. 372.

⁷⁵⁰ Artikel in der *DAZ* vom 28. 4. 1933 (abgedruckt bei Vierendeel 1992, S. 164f.).

⁷⁵¹ Vgl. das Ausstellungsverzeichnis bei Vierendeel 1992, S. 184.

verliert de Fiori, der in Zusammenhang mit der Galerie Flechtheim in Willrichs Pamphlet *Säuberung des Kunsttempels* diffamiert wird⁷⁵², den treuesten Fürsprecher und wichtige Kontakte auf dem Berliner Kunstmarkt. Nach der regressiven Entwicklung seit Anfang 1930 hat sich die Situation für den Plastiker dadurch weiter gravierend verschlechtert.

In dieser Phase, in der die Existenz als Künstler gefährdet scheint, entsteht **1933** das dritte **plastische Selbstbildnis** de Fioris [Abb. 153 und 153a]⁷⁵³.

Die beiden vorangegangenen **Eigenporträts** von **1923** und **1926** [Abb. 154 und 155] stammen aus Zeiten hoher Wertschätzung und vermitteln primär das Ideal einer jugendlichen, sportlich agilen und gepflegten Erscheinung respektive eines konzentrierten, vielbeschäftigten und selbstbewußten Künstlers⁷⁵⁴. Da die Gestaltung des Selbstbildnisses drei Mal in ähnlicher Weise erfolgt, - Frontalansicht des Kopfes mit auslaufender Halspartie aufgesetzt auf einer quadratischen Plinthe - werden die leichten Abweichungen 1933 kenntlich. An dem schmerzlich labilen Zug um den Mund ist die Frustration über die momentane Situation abzulesen. Auffällig sind die Veränderungen der Augenpartie. Während 1926 die scharfen Einritzungen mit den konzentriert zusammengezogenen Brauen etwas von der momentanen Anspannung des Schaffensprozesses anzudeuten vermochten, sorgen die gefüllt gegebenen aber unbearbeiteten Augenhöhlen mit den aufgesetzten Wulsten der Lider jetzt für einen melancholisch betrübten Ausdruck. In der Art und Weise wie die Brauen leicht zusammengezogen sind zeugen sie nicht mehr von produktiver Konzentration, sondern deuten auf Zukunftssorgen und latente Selbstzweifel.

Als Reflex auf die persönliche Situation entsteht kaum ein Jahr später die Skulptur **Der Verzweifelte**, die in Gestik und Titel das Thema der existentiellen Entwurzelung und Verunsicherung aufgreift und somit das im Selbstbildnis festgestellte krisenhafte Empfinden bestätigt⁷⁵⁵.

⁷⁵² W. Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, Berlin/ München 1937, S. 74 u. 75.

⁷⁵³ Bronze, Höhe 35 cm, Berlinische Galerie, Berlin; dazu Vierneisel 1992, S. 107; es existiert auch eine Bronzefassung in einer Privatsammlung (Abb. im Retrospektive-AK 1997, S. 158).

⁷⁵⁴ Selbstbildnis 1923, Stucco, Höhe 30 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin; dazu Vierneisel 1992, S. 94 u. Selbstporträt 1926, Stucco, Höhe 26, 8 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg; dazu Vierneisel 1992, S. 95.

⁷⁵⁵ 1934, Bronze, Höhe 102 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin; Abb. in G. Morsch, *Konzentrationslager Oranienburg*, Berlin 1994, S. 217.

Ab 1933 werden die Präsentationsmöglichkeiten für den Bildhauer rar. In der Berliner Buchhandlung und Galerie Buchholz, die für einige moderne Künstler einen letzten Schlupfwinkel bot, erhält er 1935 seine letzte Einzelausstellung und arbeitet parallel an seinem letzten privaten Auftragsprojekt, dem Grabmal für die Darmstädter Industriellenfamilie Merck⁷⁵⁶. Zunächst nur als Besuchsreise geplant begibt sich de Fiori 1936 zu seiner in Sao Paulo, Brasilien lebenden Familie. Während des Aufenthaltes dort erhält er 1937 die Nachricht von der Aussonderung seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland im Zuge der Aktion 'entartete Kunst'; den Angaben von Rave zu Folge werden mindestens vier Plastiken de Fioris beschlagnahmt⁷⁵⁷.

Während er in der Heimat zum Kreis der Verfemten gehört, findet der Künstler in Brasilien große Aufmerksamkeit, so daß er sich spätestens 1939 - in diesem Jahr läßt er durch einen Bevollmächtigten seine Berliner Wohnung auflösen - für einen endgültigen Wohnsitz in Brasilien entscheidet. Seinen künstlerischen Schwerpunkt verlegt de Fiori in der brasilianischen Zeit zunehmend auf die Malerei und ist seit 1936 in mehreren Ausstellungen in Sao Paulo und Rio de Janeiro präsent⁷⁵⁸. In symbolischen Gemälden und einigen Schriften bezieht der Künstler in den vierziger Jahren Position gegen Hitler⁷⁵⁹. Die Niederlage Deutschlands und das Ende des Zweiten Weltkriegs erlebt de Fiori nicht mehr, er stirbt am 24. April 1945 in Sao Paulo.

2.1.7 Gerhard Marcks

Obwohl er von Gropius als einer der ersten Meister ans *Bauhaus* nach Weimar berufen worden war und ab 1920 als Leiter der Töpferei vorgestanden hatte, war Gerhard Marcks mit dem Umzug nach Dessau 1925 aus dem *Bauhausbetrieb* ausgeschieden. Den "*Zusammenschluß aller Künste zur*

⁷⁵⁶ Vgl. Ausstellungsverzeichnis bei Vierneisel 1992, S. 184.

⁷⁵⁷ Dies sind ein **Weiblicher Akt** und die Plastik **Jüngling** aus der Kunsthalle Mannheim, die Plastik **Engländerin** aus Stuttgart sowie die Tonbüste **Marlene Dietrich** aus der Berliner Nationalgalerie, Rave 1962, S. 128, S. 211, S. 217 u. S. 247. Zur Versteigerung in Luzern sind zunächst 2 Plastiken von de Fiori vorgesehen, diese werden aber Mitte November 1938 zusammen mit 2 Plastiken von Renée Sintenis wieder zurückgezogen, dazu St. Frey, Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 - ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland ?, in: E. Blume/ D. Scholz (Hrsg.) 1999, S. 275 - 289, hier S. 285 unter Anm. 17.

⁷⁵⁸ Zur Anerkennung in Brasilien vgl. die Dokumentation im Retrospektive-AK 1997, S. 203ff.

Bauhütte, und handwerkliche Grundlage und Ausbildung“ hatte sich der Bildhauer und Grafiker schon 1919 zur Maxime erkoren, da sich das Bauhaus aber zunehmend von dem anfänglichen Ideal der Verbindung von Kunst und Handwerk ab und der Einheit von Kunst und Technik zuwandte, war Marcks’ Ausscheiden die logische Folge⁷⁶⁰. Seinem Leitsatz einer handwerklichen Prägung der Kunst konnte Marcks ab 1925 als Bildhauer an der *Burg Giebichenstein* in Halle an der Saale Folge leisten. Stellvertretend für den erkrankten Direktor Paul Thiersch übernahm er ab 1927 die Leitung der Kunstgewerbeschule und befand sich somit in profilierter Position als Hitler 1933 an die Macht gelangt.

Das Verhältnis des Künstlers zum NS ist anfangs zwiespältig. So gesteht er, der sich schon in der Zeit seines *Bauhauseintritts* als eher *“national, völkisch”* und keinesfalls links stehend bezeichnet hat, seinem Freund Erich Consemüller gegenüber Sympathien für die ‘Schwarze Front’ und den NS ein und meint noch 1936 *“die guten Grundideen des Nationalsozialismus retten”* zu müssen⁷⁶¹. Andererseits erkennt er kritisch das *“völlige Vakuum an Intelligenz”* in der NS Bewegung⁷⁶². Ganz entschieden wendet sich Marcks gegen die von der NSDAP propagierten kulturpolitischen Vorstellungen und läßt sich auf diesem Gebiet nicht wie viele andere durch Goebbels’ Annäherung an die moderne Kunst blenden. In einem eindringlichen Brief versucht der Künstler, dem interessierten Oskar Schlemmer die Augen zu öffnen: *“...Glauben Sie doch ja nicht, daß Goebbels eine Vorstellung verbindet mit seinem Kunstprogramm. ... Was tun wir armen Hascherl denn weiter, als daß wir uns im dunklen zurecht tappen. Jetzt sollen wir plötzlich bei Azetylenlicht der N.S.D.A.P. die Muse küssen. Prost! ... Alles in allem ich bin entsetzt über die herdenhafte Feigheit der arischen Rasse. Alles ist*

⁷⁵⁹ Vgl. dazu im Retrospektive-AK 1997, S. 149ff. mit Abb.

⁷⁶⁰ Brief an R. Fromme vom 12. 3. 1919 (Briefe u. Werke, 1988, S. 34).

⁷⁶¹ Zur Bezeichnung als ‘national’ Brief an Fromme vom 12. 3. 1919 (Briefe u. Werke, 1988, S. 34); Brief an Consemüller vom 5. 10. 1931: *“Hier wird viel von der großen Auseinandersetzung rechts - links geredet, die bevorsteht. Die Schwarze Front gefällt mir eigentlich wie überhaupt das Gefühl nach N. A. tendieren würde...”* (Briefe u. Werke, 1988, S. 65) und Brief vom 27. 2. 1936 (ebd., S. 89).

⁷⁶² Ähnlich gesteht Marcks im Brief an Schlemmer vom Dezember 1934 die Nähe der eigenen Ideen zum NS-Gedankengut ein, qualifiziert aber die Nazis eindeutig ab: *“...Das Pack regiert die Stunde, und das mit unseren Ideen”* (Briefe u. Werke 1988, S. 82) und in einem Brief an Felix Weise vom 19.12.1934 heißt es: *Lesen Sie Rosenberg, diese Scheiße? Es ist das Schlimme, daß diese Sorte einem das Deutschtum vereckelt hat. Wenn ich jetzt das Wort „Deutsch“ lese, stelle ich mir ein dickes Biest vor...”* (Semerau (Hrsg.) 1995, S. 27).

gleichgeschaltet, und - auch - Du. ..."⁷⁶³. Im gleichen Brief erfaßt er die Paradoxie seiner derzeitigen Situation und ist sich über die zukünftige Einordnung seines künstlerischen Schaffens durch die Nazis im Klaren: *"Ich fange an zu glauben, daß unsereins immer draußen steht, wie auch die Welt sich dreht. Stat foris, dum volitur mundus. In Weimar hieß ich Nazi, jetzt marxistisch liberalistisch etc."*⁷⁶⁴.

Obwohl aus manchen Äußerungen unterschwellig antisemitische Ressentiments herauszuhören sind, protestiert Marcks in seiner Funktion als stellvertretender Direktor der Kunstgewerbeschule *Burg Giebichenstein* im April 1933 entschieden gegen die Entlassung der Töpferin Marguerite Friedländer-Wildenhain wegen ihrer jüdischen Abstammung⁷⁶⁵. Im Mai 1933 erhält der Künstler daraufhin das eigene Kündigungsschreiben mit Wirksamkeit zum 1. September 1933. Zusammen mit dem stellvertretenden Direktor, haben alle aus dem *Bauhaus* hervorgegangenen Lehrkräfte die Kunstgewerbeschule zu verlassen.

Daß Marcks keinesfalls zu den von den Nazis Begünstigten gehörte, zeigt das Scheitern seiner geplanten Berufung an die Düsseldorfer Kunstakademie aufgrund von NS Einspruch, obwohl der Künstler, befragt nach seiner Einstellung zu Hitler, in einem Schreiben nach Düsseldorf bekundet hatte: *"Meine politische Einstellung ist, daß Künstler ebenso wie Soldaten sich nicht mit Politik befassen sollten. Von Hitler erhoffe ich alles Gute für Deutschland, denn auf wen sollten wir sonst hoffen"*⁷⁶⁶.

Wegen der starken finanziellen Einbußen ist Marcks gezwungen, sich mit seiner sechsköpfigen Familie in das als Sommerdomizil gekaufte Kapitänshaus im mecklenburgischen Niehagen zurückzuziehen. In der Folge ist er bemüht, nirgendwo anzuecken und hat mit dieser Taktik Erfolg. Ohne sich an eindeutig parteipolitisch oder antisemitisch ausgerichteten Veranstaltungen zu beteiligen, ist der Bildhauer bis 1941 regelmäßig in Ausstellungen in Deutschland vertreten⁷⁶⁷. Seine Bronzen kann er, nach eigenem Bekunden, an private

⁷⁶³ Brief an Oskar Schlemmer vom 22. 5. 1933 (Briefe u. Werke, 1988, S. 70).

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Vgl. das Schreiben vom 7. 4. 1933 (Briefe u. Werke, 1988, S. 69).

⁷⁶⁶ Schreiben an die Düsseldorfer Kunstakademie vom 23. 4. 1933 (Briefe u. Werke, 1988, S. 216, Anm. 5).

⁷⁶⁷ Als Überblick zur Ausstellungstätigkeit von Marcks im NS Helga Doering, Gerhard Marcks. Werke und Ausstellungen 1933 - 1945, Magisterarbeit Heidelberg 1990. Zur Vorsicht

Sammler bald so gut verkaufen wie noch nie⁷⁶⁸. Von der noch nicht gleichgeschalteten Jury der Preußischen Akademie der Künste erhält Marcks 1934 den Rompreis zugesprochen, verbunden mit einem Aufenthalt an der deutschen Kunstakademie in der *Villa Massimo* in Rom, den er von Januar bis Mai 1935 wahr nimmt. Noch im gleichen Jahr erhält er Angebote für Lehrtätigkeiten am Frankfurter Städel-Institut, an der Akademie in Istanbul und für den Sommer 1936 am Mills College in Californien, die er ernsthaft in Erwägung zieht. Alle drei Angebote zerschlagen sich - in Frankfurt aufgrund eines Einspruchs der NSDAP-Reichsleitung⁷⁶⁹.

Um im Kulturleben präsent zu bleiben, partizipiert der Bildhauer an vom NS Staat ausgeschriebenen plastischen Aufgaben, wie etwa dem Wettbewerb um Skulpturen für das Reichssportfeld Berlin 1935 - erfolglos - oder einem Wettbewerb der Stadtgemeinde Posen 1941 - mit Erfolg -, ohne jedoch in die Verlegenheit zu geraten, große offizielle Aufgaben ausführen zu müssen⁷⁷⁰.

Das auf relativ gutes Auskommen gerichtete Arrangement des Künstlers mit dem NS-Regime, beginnt erst im kunstpolitisch entscheidenden Jahr 1937 zu

bei der Auswahl seine Ausstellungsbeteiligungen Brief vom 15. 5. 1933 an Werner Gilles: "... *Ihr mögt Recht haben mit Eurer Judengegnerschaft. Aber ich kann da nicht mitmachen. Einfach persönlich nicht. Ich kann nicht als Privatmann einen Schritt mitmachen, den ich bei der Regierung mißbilligte. Und so bitte ich Dich: verstehe, wenn ich nichts auf diese Sezession schicke, die unter dem Stern "Juden raus" steht. Ich kann nicht, Purrmann soll die Bronze zuhaus lassen...*" (Briefe u. Werke, 1988, S. 74) u. nochmals im Brief vom 18. 5. 1933: "... *Ich möchte kein großes Aufsehen erregen. Aber ich möchte eine reines Gewissen haben. Nämlich vor mir, nicht vor Goebbels...*" (ebd. S. 75).

⁷⁶⁸ Im Brief an Erich Consemüller vom 19. 10. 1941 spricht er von "Massenaufgaben" seiner Bronzen (Briefe u. Werke, 1988, S. 109).

⁷⁶⁹ Schreiben der NSDAP Reichsleitung vom 17. 2. 1936: "Nach den vorliegenden Fotos der bildhauerischen Arbeiten, die typische Novemberkunst darstellen, sowie nach der in Kunstkreisen vertretenen Ansicht, daß seine einstigen politischen und künstlerischen Ansichten der Verfallszeit entsprechen, und aus dem Umstand seiner häufigen Beziehungen zu Juden muß von einer 'ehrenvollen Berufung' in eine hervorragende Stellung des Dritten Reiches dringend gewarnt werden" (StA Ffm/ Nr. 6681, Bd. 2; zit. nach Bushart, in: Nerdinger (Hrsg.) 1993, S. 107). Dazu Marcks' Reaktion im Brief an Consemüller vom 27. 2. 1936: "Eben habe ich meine Rechtfertigung nach Frankfurt geschickt. Die Partei will den Kulturbolschewisten und Judenfreund dort nicht haben. ... Ein leiser Ekel kam in mir hoch. Soll man die Menschen überhaupt so ernst nehmen, sind sie nicht alle arme Hascher! Und die hassenswerten Eigenschaften der Juden, Raffgier, Machtgier, Intellektualismus, Geilheit, findet man das nicht auch in unseren Reihen? Nun ist inzwischen auch Konstantinopel durch die Lappen. Soll ich hier eine Schule aufmachen?... " (Briefe u. Werke, 1988, S. 89); vgl. auch Brief an Felix Weise vom 26. 2. 1936 (Smerau (Hrsg.), 1995, S. 39).

⁷⁷⁰ Zur Ablehnung von Marcks Entwürfen für das Reichssportfeld vgl. Schreiben des Architekten Werner March an Marcks vom 14. 11. 1935, in: Briefe u. Werke, 1988, S. 88 sowie im Brief an Felix Weise vom 24. 7. 1936 die Bemerkung "Meine Frau ärgert sich, daß ich am Stadion nicht vertreten bin. Man kann doch aber nicht den Leuten in den Hintern Kriechen!" und nochmals im Brief an Weise vom 7. 9. 1936: "Und die öffentlichen Aufgaben wird man sich hüten an Herrn Marcks zu vergeben, mit Recht: Reklameplastik kann ich nicht" (Smerau (Hrsg.), 1995, S. 40 u. S. 45).

zerbröckeln. Zwar kann im Frühjahr die Galerie Buchholz eine Marcks-Ausstellung erfolgreich zeigen und Mitte Juli wird die Aufnahme des Künstlers in die Preußische Akademie der Künste bekanntgegeben, mit der Diffamierung zweier Plastiken in der *EK* in München wird die Berufung in die Akademie jedoch umgehend dementiert⁷⁷¹. In der Folge werden fünfzehn Marcks-Skulpturen und Grafiken aus der Galerie Buchholz und im Verlauf der Aktion ‘entartete Kunst’ insgesamt etwa fünfundachtzig Werke beschlagnahmt⁷⁷². Der nunmehr zum engen Kreis der Verfemten zu zählende Bildhauer erhält vorübergehend Ausstellungsverbot, in Aussicht stehende Ankäufe und Aufträge werden eilig zurückgezogen, es droht Arbeitsverbot⁷⁷³. Angesichts der durch die Ausstellung *EK* in München forcierten Emigrationswelle deutscher Künstler, erwägt Marcks die Auswanderung in die USA, hadert jedoch mit dem Weggang aus Deutschland und zeigt sich letztlich entschlossen *”auszuhalten solange es geht”*⁷⁷⁴.

In diesem für die Position des Künstlers entscheidenden Jahr **1937** entsteht ein **grafisches Selbstbildnis** [Abb. 156], das als Reaktion auf die Diffamierung anzusehen ist⁷⁷⁵. Die Selbstbildniszeichnung ist für Marcks Verhältnisse, der sonst rasch hingeworfen lose Umrisse skizziert, sorgfältig und weit durchgearbeitet, mit viel Binnenstruktur versehen. In ausschließlicher Konzentration auf den Kopf, zeigt sich Marcks im wahrsten Sinne des Wortes angegriffen, gleichsam in seiner Substanz beschädigt. Dem Effekt eines von säurehaltigem Regen oder Umwelteinflüssen geschädigten Steines nahekommend, haben sich zahllose feine senkrecht verlaufende Furchen in sein Gesicht eingegraben. Besonders der Bereich des Mundes, wo die Lippen nicht definiert abgegrenzt wurden, stellt sich eher als eine angefressene Kerbe dar.

⁷⁷¹ Es sind dies der **Heilige Georg** von 1929/30 u. **Stehender Jüngling** 1924, v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 156. Zu den Vorgängen um die erfolgte u. wieder dementierte Berufung von Marcks, der zufolge die beiden verantwortlichen Minister entlassen wurden, auch Rave 1949 (Neuaufgabe hrsg. von U. Schneede, Berlin 1987), S. 105f.

⁷⁷² A. Hüneke, in: AK Angriff auf die Kunst, 1988, S. 85 (Hüneke verzeichnet die Beschlagnahme von allein 19 Grafiken in Erfurt, 12 Blätter in Chemnitz, 3 Plastiken in Dresden).

⁷⁷³ Liste von der RKK mit vom Ausstellungsverbot betroffenen Marcks-Werken, in: Briefe u. Werke, 1988, S. 98. Zur Rücknahme von Aufträgen vgl. Korrespondenz mit Mannheim wg. des Ankaufs der Bronzegruppe **Freunde**, in: Briefe u. Werke, 1988, S. 94f.

⁷⁷⁴ Brief an Oskar Schlemmer vom 12. 9. 1938 (Briefe u. Werke, 1988, S. 99f. u. ebd. S. 95 bereits Brief an Consemüller vom 18. 8. 1937).

Die Selbstsicht des Künstlers ist, obwohl er sich mit starrem Blick auf sein Abbild im Spiegel konzentriert, verschwommen und in Auflösung begriffen. Auffällig ist die ungleichmäßige Gestaltung der Augenpartie. Gerade in der Gestaltung dieser Partie kommen am unmittelbarsten die Gefühle von Wut und Verbitterung zum Ausdruck, die Marcks zu dieser sicherlich spontanen Zeichnung bewegt haben dürften. Dabei erzeugt die ungleiche Gewichtung der Augen trotz der frontalen Position des Kopfes den Eindruck differierender mimischer Varianten. Verdeckt man die linke Gesichtshälfte, spürt man rechts stärker die Gefühle von Wut und Verachtung. Im Umkehrfall sind auf der linken Seite eher vorsichtige Zurücknahme und Einschüchterung auszumachen. Marcks Selbstbildnis ist Sinnbild für sein in Auflösung begriffenes Selbstbewußtsein. Doch in der klaren Konfrontation mit der eigenen, von widerstreitenden Gefühlen geprägten Erscheinung ist eine Tendenz zum Ertragen und Aushalten spürbar, zwei Eigenschaften, die das weitere Verhalten des Künstlers während der NS Herrschaft prägen.

So arbeitet Marcks scheinbar unbeirrt weiter an seinen Skulpturen, die zwar im Verlauf des 'Dritten Reiches' eine Tendenz zu lebensgroßen bis überlebensgroßen Formaten, aber ansonsten keinerlei Nähe zu NS Kunstidealen aufweisen⁷⁷⁶, während er erleben muß, daß die meisten seiner beschlagnahmten Bronzen zu Rüstungszwecken eingeschmolzen werden, man die seit 1927 bestehende Arbeit für die KPM von staatlicher Seite unterbindet sowie noch 1941 weitere drei Plastiken als entartet beschlagnahmt und erneut mit Berufsverbot droht⁷⁷⁷. Als 1943 bei einem Bombenangriff die Gießereien Noack und Barth sowie Wohnhaus und Atelier des Künstlers zusammen mit vielen Marcks-Arbeiten zerstört werden, beantragt und erhält der Bildhauer staatlicherseits eine Entschädigung von 100.000 RM, unter der Voraussetzung,

⁷⁷⁵ 1937, Bleistift gewischt, 37, 5 x 27, 7 cm, Kunsthalle Hamburg.

⁷⁷⁶ Vgl. dazu Brief an Consemüller vom 4. 8. 1937: "...Die Situation hat sich geändert, wenn auch nicht grundlegend: Ich stehe auf der Liste der Entarteten, meine Puppen sind aus allen öffentlichen Museen entfernt; was sonst noch, werde ich wohl bald erfahren. Jedenfalls liegt unter diesen Umständen keinerlei Veranlassung für mich vor, mich um die "Formgebung des III^{ten} Reiches" zu bemühen..." (Briefe u. Werke, 1988, S. 95).

⁷⁷⁷ Zu den neuerlichen Konfiskationen und drohendem Berufsverbot Brief an Erich Moebes vom 8. 5. 1941: "... Nach der Beschlagnahme 3er Arbeiten schien auch mir das Arbeitsverbot zu drohen, wie Nolde und Schmidt-Rottluff. Nun komme ich vielleicht mit dem nächsten Schub dran..." (Briefe u. Werke, 1988, S. 107).

seine neueren Werke einwandfrei zu schaffen⁷⁷⁸. Im Februar 1945 wird der Künstler zur Volkssturm Ausbildung einberufen und muß erleben, daß letzte erhaltene Gipse und Steinarbeiten im Keller des Berliner Atelierhauses bei Schießübungen vernichtet werden.

In einem Brief vom Februar 1944 verleiht Käthe Kollwitz prägnant ihrer Bewunderung für das Marcks'sche Durchhaltevermögen Ausdruck: *"... Die Kraft, die Gerhard Marcks aufbringt, bleibt mir fast unbegreiflich. Nicht nur, daß sein Sohn gefallen [im Januar 1943 in Rußland], seine ganze Arbeit ist vernichtet, alles ist hin, und doch fängt der Mensch ein neues Leben an. Wo kommt all diese Kraft her? Es ist mir fast unverständlich, zu welchem Maß an Ertragen Menschen kommen können. Später wird man diese Zeit kaum mehr verstehen. ... Die Menschen sind bis zur Möglichkeit ihres Ertragenkönnens verwandelt"*⁷⁷⁹.

Das Kriegsende bringt die Wende für Gerhard Marcks. Noch im Herbst 1945 kann er aus den Angeboten mehrerer Kunsthochschulen - Berlin, Dresden, Halle, Hamburg, Rostock, Weimar - auswählen und entscheidet sich für die Berufung durch Friedrich Ahlers-Hestermann nach Hamburg. Nachdem er während des 'Dritten Reiches' zwar an Privat gut verkaufen konnte und in kleineren Ausstellungen konstant präsent gewesen war, beginnt jetzt das eigentliche Wirken des Bildhauers in der großen Öffentlichkeit. Sein Schaffen findet Beachtung und breite Zustimmung, er erhält Ehrungen und Aufträge - ab 1946 entstehen Monumentalarbeiten unter anderem Mahnmale für die Opfer des Zweiten Weltkriegs in Köln und Hamburg.

⁷⁷⁸ Über das Ausmaß der Zerstörung Brief an Charles Crodel vom 13. 12. 1943: *"Ich weiß nicht, ob Du gehört hast, daß am 22. 11. bei uns Haus und Atelier durch Volltreffer zerstört sind. Wir konnten das bekleidete Leben retten, aber meine Arbeiten sind fast alle hin. Ich versuche die letzten 3 Gypse aus dem Weichbild der Stadt zu bringen - der Herr Konservator sagte mir, er sei nur befugt wertvolles Kunstgut zu bergen..."*; und zur Bewilligung von Entschädigung Dokument der Landeskulturverwaltung Gau Berlin vom 29. 9. 1944 (beides Briefe u. Werke, 1988, S. 113f.).

⁷⁷⁹ Käthe Kollwitz, Brief an Ottilie Kollwitz vom 21. 2. 1944 (zit. n. Briefe u. Werke, 1988, S. 115).

2.1.8 Georg Ehrlich

Als gebürtiger Wiener wird der Bildhauer Georg Ehrlich erst relativ spät ab 1938 mit dem Anschluß Österreichs vom NS betroffen⁷⁸⁰.

Bis zur von NS Seite erzwungenen Auflösung hatte der Künstler, der sich unter Orientierung an den Vorbildern Lehmbruck und Minne bevorzugt in Bronze den Themen Porträt, Kindern, Tieren widmete, der progressiven österreichischen Ausstellungsgemeinschaft *Hagenbund* angehört. Der *Hagenbund*, der aus der bereits 1880 gegründeten *Hagengesellschaft* (Präsident Gustav Klimt) hervorgegangen war, hatte sich bald nach seiner Konstituierung im Februar 1900 als dritte große Künstlervereinigung, neben Sezession und Künstlerhaus, im Wiener Kulturleben etabliert. In diesen Reihen erfuhr der Bildhauer Ehrlich im heimatlichen Kulturleben positive Kritiken⁷⁸¹. Ein Beispiel für Werke aus der frühen Schaffensphase ist mit dem **Selbstbildnis** von 1928 gegeben [Abb. 157]⁷⁸². Erst zwei Jahre zuvor hat sich der Künstler der Plastik als Hauptaufgabenfeld zugewandt. Die fein ausgearbeitete Bronzestatue zeigt den Einunddreißigjährigen in lyrisch vergeistigter Grundstimmung mit sensiblen, weichen, fast weiblich anmutenden Zügen.

Den Auftakt zu einer weiterreichenden Beachtung seines Werkes erlebte Ehrlich 1931 und 1932 mit der Beteiligung an internationalen Ausstellungen in Brüssel (*L'art vivant en Europe*), Zürich (*Internationale Ausstellung Plastik*) und auf der *Biennale* in Venedig. Noch 1937 erhält er für die Skulptur **Stehender Jüngling** bei der Weltausstellung in Paris eine Goldmedaille.

Zum Zweck von Pflege und Ausbau seiner internationalen Kontakte befindet sich der Bildhauer ab 1937 in London. Als sich im darauffolgenden Jahr 1938 der Anschluß Österreichs an NS Deutschland vollzieht und die Hitler Diktatur in seinem Heimatland Einzug hält, beschließt Ehrlich in London zu bleiben und wird somit nahtlos zum Emigranten. Zwar gestaltet sich der Einstieg ins

⁷⁸⁰ Zur Biographie E. Tietze-Conrat 1956, S. 22ff., im AK Kunst im Exil in GB, 1986, S. 123 sowie im AK Die uns verließen, 1980, S. 67u. im International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933 - 1945, Vol. II/ Part 1: A - K, 1983, S. 241.

⁷⁸¹ Vgl. beisp. die Kritik von Arnold Zweig, in: Österreichische Kunst, H 12 (1930), S. 24f.: "...Von den Modernen, die ich kenne, reihte ich ohne Bedenken die kleinen Güsse und Tonstatuetten Georg Ehrlichs in die Gattung der Werke ein, die unsere Epoche vor spätesten Enkeln vertreten können ...diese kleinen Werke sind so geladen mit dem Ausdruck unserer Übergangswelt, so empfindlich und zu gleicher Zeit von so vollkommener Form, daß sie zwischen dem Ausdruck dieses einmaligen Georg Ehrlich und dem unseres allgemeinen Daseins, Europa 1930, wundervoll schweben ...".

⁷⁸² Bronze, Höhe 34cm, Österreichische Galerie, Wien.

englische Kulturleben als aktives Mitglied im FDKB mit der Beteiligung an der von Kokoschka organisierten Ausstellung *Twentieth Century German Art* und einer Einzelausstellung in London 1939 hoffnungsvoll, doch dürfte der Kriegseintritt Englands auch für Ehrlich ein Ende dieser vielversprechenden Tendenzen bedeutet haben. Wie alle anderen dem feindlichen NS Einflußbereich zugehörigen Emigranten wird er nach dem September 1939 als *'enemy alien'* in ein britisches Internierungslager überführt worden sein. Obwohl sich in den spärlichen biographischen Informationen zu Ehrlich kein Hinweis auf eine Verbringung in ein Lager findet⁷⁸³, liegt in seinem **Selbstbildnis** von 1940 [Abb. 158] ein klarer Verweis darauf vor⁷⁸⁴. Hier findet sich rechts unten auf dem Blatt mit Tusche geschrieben die Signatur *Georg Ehrlich* und der Zusatz *Douglas, Isle of Man, September 1940* und links unten am Bildrand neben dem Tuschfleck steht *interner* zu lesen, was sowohl im Deutschen als auch im Englischen den Status als Gefangener, Internierter bezeichnet. Tatsächlich befanden sich britische Lager in Douglastown auf der Isle of Man, so daß mit einiger Sicherheit die These aufgestellt werden kann, daß das vorliegende Selbstbildnis während der Zeit als Internierter entstand. Die Beschränkung der künstlerischen Möglichkeiten dort erklärte auch das Ausweichen ins zeichnerische Metier, in dem mit sparsamem Aufwand schöpferischer Ausdruck gefunden werden kann, während zur Bildhauerei an einem solchen Ort naturgemäß die Mittel fehlen⁷⁸⁵.

Während der Oberkörper in wenigen Strichen summarisch angedeutet und wie der neutrale Hintergrund stellenweise von fleckigen Wischungen überzogen ist, ruht der Hauptfokus der Darstellung auf dem Gesicht des Künstlers, das detailliert und deutlich wiedergegeben wurde. Gewischte Schraffuren sind so gegen hellere, kaum bearbeitete Flächen gesetzt, daß besonders dem Bereich der Wangen eine fast haptische Qualität verliehen wird.

⁷⁸³ Eine Internierung ist auch im International Biographical Dictionary of Central European Emigrés, Vol. II/ Part 1: A-K, S. 241 unter dem Eintrag zu Ehrlich nicht verzeichnet, allein Frowein führt in ihrer Dissertation zum Thema Künstler im Exil in GB Ehrlich als Internierten des Lagers auf der Isle of Man auf, jedoch ohne einen Beleg dafür zu geben, Frowein 1985, S. 47.

⁷⁸⁴ Bleistift und Tusche auf Papier, gewischt, ohne Maßangaben, Privatbesitz New York.

⁷⁸⁵ Das *Artists Refugee Committee* (gegründet 1938 in London als Initiative von Künstlern für Künstler) versorgte die auf der Isle of Man internierten Künstler immerhin mit Zeichenmaterial sowie Farben und Leinwand, Frowein 1985, S. 48ff.

Der Kopf ist etwas nach rechts gerichtet, die Pupillen aber blicken eher in die andere Richtung direkt aus dem Bild heraus, so daß es den Anschein hat als reagiere Ehrlich auf Einflußnahme von außen. Mit den aufgerissenen Augen, den hochgezogenen Brauen und dem leicht geöffneten Mund wirkt der Bildhauer erschreckt und ängstlich. Dieser Eindruck wird gefördert durch die künstlerische Ausarbeitung, die in zarten, beinahe zittrigen kurzen Strichen, die Fragilität und Angegriffenheit des seelischen Zustands nach außen kehrt.

Nach seiner Entlassung aus dem Internierungslager gelingt es dem Bildhauer an den vielversprechenden Einstieg ins englische Kulturleben vor 1939 anknüpfen. Zwischen 1942 und 1943 ist er an verschiedenen Ausstellungen der *Artists International Association* beteiligt und 1944 erhält er den offiziellen Auftrag zur Erstellung der Figur **Pax** für ein Denkmal der Bombenopfer von Coventry⁷⁸⁶. 1947 wird er englischer Staatsbürger.

2.1.9 Käthe Kollwitz

Neben den vielen Selbstdarstellungen in den verschiedenen graphischen Techniken - Holzschnitt, Radierung, Lithographie, Kohlezeichnung - hat Käthe Kollwitz nur einmal ein vollplastisches Abbild ihres Kopfes formuliert.

Andeutungsweise, weil zum Großteil von der Ausdrucksgebärde der Hände verdeckt, zeigt die Kollwitz ihre plastisch ausformulierten Gesichtszüge in dem Relief **Die Klage** 1938/ 40, um ihrer Trauer und Betroffenheit über den Tod Barlachs Ausdruck zu verleihen⁷⁸⁷.

Die Entstehungszeit des einzig vollplastisch ausgeführten Selbstbildniskopfes von 1926 - 36 fällt zum großen Teil in die für die Kollwitz krisenhaften Jahre der NS-Einflußnahme. So wie überhaupt die meisten Skulpturen der Künstlerin in den dreißiger und frühen vierziger Jahren entstehen, obwohl die Grundvoraussetzungen für eine an Material und Kosten aufwendige Arbeit im plastischen Metier in jener Zeit als ungünstig zu bezeichnen sind. Nachdem die

⁷⁸⁶ Dazu C. Frowein 1985, S. 67f., Abb. der Figur **Pax** Nr. 32/ 33 bei Tietze-Conrat 1956.

⁷⁸⁷ Dazu formuliert sie in einem Brief an Wilhelm Loth vom 30. März 1942: *"Ich schicke Ihnen beiden diese Aufnahme einer Arbeit von mir, die mein eigenes Leiden andeuten soll. Sie entstand, nachdem ich Barlach tot gesehen hatte"*, K.K., Briefe der Freundschaft und Begegnungen, 1966, S. 46; dazu auch H. Guratzsch 1990, S. 49 u. Fritsch 1995, S. 193. Außerdem verwendet die Kollwitz ihren Selbstbildniskopf für die Mutterfigur des Mahnmals **Eltern** (1916-32) für den Soldatenfriedhof von Roggevelde, seit 1955 Soldatenfriedhof Vladsloo-Praedbosch; dazu im AK Skulptur und Macht 1983, S. 131 u. Hülsewig-Johnen 1999, S.15.

Kollwitz, zum Austritt gezwungen, ihr Atelier in der Preußischen Akademie der Künste räumen muß, findet sie so schnell keinen Ersatz und bringt notgedrungen all ihre Utensilien vorläufig in ihrer Wohnung unter⁷⁸⁸. Die Arbeitsbedingungen bessern sich, als die Künstlerin 1934 ein Atelier in der *Künstlergemeinschaft Klosterstraße* übernehmen kann⁷⁸⁹. Es bestehen allerdings die bereits erwähnten widrigen Umstände für das künstlerische Schaffen der Kollwitz im NS: mangelnde Ausstellungsbeteiligung, kaum Verkäufe, Ausschluß von der Öffentlichkeit und bezogen auf die plastische Arbeit beschränkte Möglichkeiten zum Gießen⁷⁹⁰.

Zu den erschwerten äußeren Gegebenheiten treten die Selbstzweifel der Künstlerin hinsichtlich ihrer plastischen Fähigkeiten. Während einige ihrer graphischen Arbeiten mit den starken Hell-/ Dunkel-Kontrasten und der präzisen plastischen Ausformulierung wie aus der Fläche des Blattes herausgearbeitete Reliefe wirken, hegt die Kollwitz die umgekehrte Befürchtung, ihre Skulptur sei *"nur transponierte Zeichnung"*⁷⁹¹.

Die tiefgehenden Zweifel am eigenen bildhauerischen Talent prägen den quälend langwierigen, fundamental am existentiellen Selbstverständnis nagenden Schaffensprozeß am **plastischen Selbstbild** [Abb. 159]⁷⁹². Nachdem die Arbeit 1926 - wohl in schmerzlichem Gedenken an den Tod des Sohnes Peter, der 1914 als Freiwilliger mit 18 Jahren im Ersten Weltkrieg gefallen war - aufgenommen wurde, konstatiert die Kollwitz bereits im Juni 1927 die großen Schwierigkeiten, die ihr die selbstgestellte Aufgabe abverlangt: *"... Fast ein Jahr arbeite ich jetzt an meinem Selbstbild - es ist*

⁷⁸⁸ Zu den Bedingungen im NS s. im Kapitel *'Malerei'* unter Kollwitz. Über K. als Plastikerin vgl. besonders E. Prelinger 1993, S. 195f. u. die Künstlerin selbst im Tagebuch S. 341ff.

⁷⁸⁹ Erstmals berichtet die Kollwitz im November 1934 von der neu aufgenommenen Arbeit in der Klosterstraße, s. Tagebuch S. 678; ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes Karl tauscht die Kollwitz das Atelier in der Klosterstr. wieder mit dem Wohnzimmer der Privatwohnung. Zur Klosterstraße vgl. AK Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945, 1994 (Angabe im Lit.verz).

⁷⁹⁰ Nach Originalgipsen entstehen postum viele nicht autorisierte Güsse, s. E. Prelinger 1993, S. 195.

⁷⁹¹ Tagebuch S. 341 zum 16. 11. 1917: *"Ob meine Plastik nicht auch nur transponierte Zeichnung ist. Eigenes Gefühl für Form?"* u. im März 1918 *"Ich habe meine Form in der Plastik nicht. Fast fürchte ich auch ich finde sie nie ..."* (Tagebuch S. 356); dazu H. Guratzsch 1990, S. 31 mit der Vermutung, daß die Selbstzweifel im Mißerfolg bei der erstmaligen Plastik-Präsentation (**Große Liebesgruppe II** von 1913) 1916 in der Berliner Freien Sezession begründet liegen.

⁷⁹² Bronze, Höhe 37 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin; dazu B. Hofer 1988, S. 51f., Skulptur und Macht 1983, S. 131.

*nicht zu beschreiben, dieses ewige Hingehaltenwerden, dieses alle Tage Besserwerden und nie gut werden, diese unglaubliche und ungelohnte Zeitvergeudung mit dieser Sache, die schließlich ein x-beliebiger Plastiker besser macht als ich"*⁷⁹³. Die gleiche, von Selbstzweifeln geplagte und doch mit der Fortführung des Werkes ringende Stimmung reflektiert ein Tagebucheintrag vom Dezember 1928: *"... Bin zur Zeit wieder an meinem plastischen Selbstbild, fluchend und schimpfend, denn die damit vertane Zeit steht nicht in einem Verhältnis mit der Wichtigkeit des Objekts. Doch komme ich nicht los, jeder Tag endet mit einer Illusion und jeder nächste beginnt mit wütender Depression..."*⁷⁹⁴.

Im Verlauf der zehn Jahre, über die hinweg - mit zwischenzeitlichem Ruhenlassen - sich der Arbeitsprozeß ausdehnt, ändern sich natürlich die äußeren Gegebenheiten. Zu den persönlichen Konsequenzen aus den machtpolitischen Veränderungen in Deutschland treten die Probleme des Alterns. Die lange Entstehungsdauer macht es unmöglich, einen konkreten Entstehungsgrund oder den Niederschlag nur eines schicksalhaften Ereignisses im Leben der Kollwitz für das plastische Selbstbild zu benennen.

Trotzdem dies ein künstlerisches Ausdrucksmittel ist, in dem - zumal wenn es ein Künstler so versiert beherrscht wie die Kollwitz - spontan, schnell, von leichter Hand momentane Gefühlszustände festgehalten werden können, war schon für die graphischen Selbstporträts während der NS-Herrschaft auf eine Vermischung verschiedener Motivationsgründe - Auseinandersetzung mit Alter und Todessehnsucht gleichermaßen wie Reaktion auf die schwierigen politischen Verhältnisse und Vereinsamung - hingewiesen worden. Dies gilt in gesteigertem Maße für den plastisch ausgeführten Selbstbildniskopf. Hierfür ist mit Birgit Hofer festzuhalten, daß die Künstlerin anstelle eines momentanen Lebensausschnitts, in dem eine gegenwärtige, vorübergehende Gefühlsverfassung festgehalten wird, vielmehr eine Art Lebensquerschnitt bietet, in dem grundsätzliche Gefühlsstimmungen herauskristallisiert und komprimiert festgehalten wurden⁷⁹⁵. Das plastische Selbstbildnis der Kollwitz

⁷⁹³ Tagebuch S. 628; vgl. auch ebd. S. 622 am 6.2.1927: *"Von neuem das Verbeißen in's plastische Selbstporträt. Ich krieg's nicht raus."*

⁷⁹⁴ Ebd. S. 642.

⁷⁹⁵ B. Hofer 1988, S. 52.

enthält eine Verdichtung des für den Entstehungszeitraum relevanten Lebensabschnitts der Künstlerin.

So zeigt das Gesicht der Kollwitz im plastischen Kopf keinerlei momentane oder extreme Gefühlsregungen. In der Frontalansicht weist die Plastik Analogien auf zu einer **Selbstporträt-Zeichnung en face** von 1934 [Abb. 160]⁷⁹⁶. Die Similarität der zur Gestaltung des Gesichts eingesetzten Mittel ist augenfällig. Neben den merkbaren Analogien beider Arbeiten fällt die Divergenz in der Blickgestalt auf. Der Ausdruck der Augen wirkt in der Zeichnung wacher und aufnahmebereit, durch die leichte Hebung der rechten Augenbraue wird eine momentane Regung suggeriert. In der plastischen Ausarbeitung ist der Blick ganz nach innen gerichtet, müde und ein wenig resignierend. Ein Eindruck, der durch die Reglosigkeit und Passivität der übrigen Gesichtszüge unterstützt wird⁷⁹⁷. Allein die ausgeprägten Stirnrunzeln zeugen von der kritischen Weltsicht der Kollwitz und ihrer Anteilnahme am Leid anderer.

Neben der Kenntnis über den langen Entstehungsprozeß des plastischen Selbstbildes verstärkt der entspannt wirkende, mit keinerlei Anzeichen auf Äußeres reagierende oder nach außen gerichtete Gesichtsausdruck, dieses monologische, ganz auf sich selbst gerichtete in-sich-Hineinhorchen, den Eindruck, daß hier gleichsam die Essenz der Charaktereigenschaften und Wesensmerkmale der Kollwitz - unbewußt - hervortritt: ihre Stärke durch das in-sich-Ruhende, ihre Leidensfähigkeit, ihr Mitgefühl und ihre Melancholie.

2.1.10 Max Beckmann

Von den acht Skulpturen, die Max Beckmann im Rahmen seines Gesamtœuvres zwischen 1934 und 1950 geschaffen hat, fallen fünf mit ihrer Entstehungszeit in die dreißiger Jahre, spezifisch in die Zeit der 'Hitlerdiktatur'⁷⁹⁸. Es sind dies: 1) **Mann im Dunklen** 1934, 2) **Die Tänzerin**

⁷⁹⁶ Kohle und schwarze Kreide auf Papier, 43 x 33, 5 cm, County Museum of Art, Los Angeles; vgl. bei S. Barron, *German Expressionist Sculpture*, 1983, S. 139.

⁷⁹⁷ Ähnlich passiver Ausdruck in der **Selbstbildniszeichnung** von 1936, Abb. S. 17 in: K.K. Meisterwerke aus dem Kollwitz Museum Berlin, hrsg. vom Kunstkreis südliche Bergstraße 1995.

⁷⁹⁸ Die übrigen 3 stammen aus dem Jahr 1950; vgl. zu den Skulpturen von Beckmann bes. die Abhandlung von A. Franzke 1987 sowie K. Arndt, in: *Ars Auro Prior*, Warschau 1981, S. 719-728.

1935, 3) **Kriechende Frau** 1935 4) **Adam und Eva** 1936⁷⁹⁹; auch das einzige plastisch formulierte Selbstbildnis Beckmanns entsteht 1936, knapp ein Jahr, bevor sich der Künstler entschließt, wegen der unausgesetzten NS-Hetze Deutschland zu verlassen⁸⁰⁰.

Exkurs: Daneben taucht Plastik einige Male in Gemälden von Beckmann auf, beispielsweise als Stilleben-Accessoire im **Atelier (Nacht)** von 1938, im **Bildhaueratelier** von 1946 oder im **Großen Stilleben** mit schwarzer Plastik von 1949. In der Reihe der Gemälde, in denen Plastik mit in die Komposition einbezogen ist, bietet das **Selbstbildnis im grauen Schlafrock** von 1941 [Abb. 161] aufschlußreiche Hinweise auf Beckmanns Selbstverständnis als Künstler im allgemeinen wie als Plastiker im besonderen⁸⁰¹. In legerer Kleidung stellt sich der Künstler in einer Ateliersituation beim Modellieren an einer in Rückenansicht gegebenen Plastik dar. Dabei sind Schöpfer und Geschöpf - allein schon durch den dunklen Branton der Figur, der im Gesicht des Künstlers wiederaufgenommen wird - in enge Beziehung zueinander gesetzt und die Behutsamkeit, mit der Beckmann in seiner Bearbeitung vorgeht, ist auffällig. Wegen der Analogien zwischen der Kopfform der in Arbeit befindlichen Figur und Beckmanns eigenem markantem Schädel (vgl. den vorliegenden Selbstbildniskopf), wird in der Interpretation dieses Gemäldes davon ausgegangen, daß der Künstler hier im Begriff ist, mit schmerzlicher Anstrengung, aber äußerst sensiblem und fast liebevollem Gesichtsausdruck sein eigenes Ich zu formen.

⁷⁹⁹ Zur ersten Beckmann-Skulptur **Mann im Dunkeln** - Bronze, Höhe 56 cm, Sprengel Museum, Hannover - sind selbstbildnishaft auf die eigene Situation im NS Deutschland zu deutende Bezüge herzustellen; ein Mann, der sich in angespannter Körper- und Kopfhaltung - die übergroßen Hände in abwehrender oder tastender Haltung vorgestreckt - auf Bedrohliches gefaßt, vorsichtig durch das ihn umgebende Dunkel tasten muß. Die Skulptur entsteht just in dem Jahr, in dem zu Beckmanns 50. Geburtstag in der Presse nur eine Würdigung erscheint (dazu K. Gallwitz, Max Beckmann - Drei Stationen, Mann im Dunkeln, in: Deutschlandbilder, S. 56, A. Franzke 1987, S. 29, V. Adolphs 1993, S. 263).

⁸⁰⁰ Vgl. im Kapitel 'Malerei' den Abschnitt zu Beckmann.

⁸⁰¹ Öl auf Leinwand, 95, 5 x 55, 5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Staatsgalerie Moderner Kunst, München; dazu der Aufsatz von K. Arndt, in: Ars Auro Prior, 1981, S. 719 - 728 (Hinweis auf die Wichtigkeit dieses Aufsatzes, der im Retrospektive AK außer Acht blieb durch D. Schubert, in: Kritische Berichte 21, H 3 (1993), S. 97), C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive 1984, S. 281 sowie I. Schulze, Aspekte der Erbaneignung im Schaffen Max Beckmanns, in: M. Rüger 1990, S. 166-178.

Ingrid Schulze und Karl Arndt zeigen in ihren Deutungen, ausgehend von der real denkbaren Ateliersituation, Bezüge zum Prometheus Mythos auf⁸⁰². Sie führen zum bestätigenden Vergleich ein Gedichtfragment des jungen Goethe an, in dem Prometheus, den Gott Zeus herausfordernd, gleich einem Plastiker inmitten seiner aus Lehm und Wasser selbst modellierten Skulpturen visioniert wird: *"Siehe nieder Zeus/ Auf meine Welt: sie lebt!/ Ich habe sie geschaffen nach meinem Bilde,/ Ein Geschlecht, das mir gleich sei,/ Zu leiden, zu weinen,/ zu genießen und zu freuen sich;/ Und dein nicht zu achten,/ Wie ich!"*

Ein für die Tätigkeit des plastischen Gestaltens gebräuchliches und naheliegendes Schöpfungsgleichnis, das den Künstler als Erschaffer seiner eigenen Welt Gott dem Schöpfer der Menschheit annähert, wäre somit im **Selbstbildnis im grauem Schlafrock** verbunden mit dem spezifischen Beckmann-Problem der Selbstsuche und Selbsterkenntnis durch die künstlerische Arbeit⁸⁰³. Die reale Ausarbeitung eines plastischen Selbstbildnisses muß für Beckmann diesen Überlegungen zufolge von vornherein mit diversen Intentionen und Ansprüchen verbunden gewesen sein.

Obwohl unter dem NS-Regime und im Bewußtsein über die Ablehnung des bisherigen Schaffens durch die neuen Machthaber entstanden, sind Beckmanns Plastiken fern von jeder Anpassung an NS-Kunstmaxime. Ähnlich wie in seinen Gemälden ist für die Reihe der Ganzkörper-Skulpturen das Fehlen einer harmonischen Aufeinanderbezogenheit der einzelnen Körperglieder untereinander auszumachen. Überlängte Arme und Beine vermitteln übergebührliche Dehnbarkeit und Elastizität, während übergroße Hände und Füße die Figuren schwer an den Erdboden binden. Neben der Deformation einzelner Körperteile spielt für Beckmanns Skulpturen der sichtbar belassene Modellierduktus, die bewegte Oberflächengestalt als Ausdrucksmittel eine wesentliche Rolle. Aufgrund der eigenwilligen Unstimmigkeit und Überproportioniertheit einzelner Körperteile besteht selbst bei kleineren Formaten eine Tendenz zur Monumentalität.

⁸⁰² K. Arndt, in: wie oben, S. 724f., I. Schulze, in: wie oben, S. 166. Dies. S. 168 macht darüber hinaus auf Beckmanns Gemälde **Prometheus** von 1942 aufmerksam (E. Göpel 1976, Tafel 213 Nr. 596), in dem möglicherweise auch selbstbildnishafte, auf die persönliche Situation zu übertragende Bezüge zu finden sind - dies scheint um so plausibler, als das Gemälde für den Sohn Peter bestimmt war (auch C. Schulz-Hoffmann, in: M.B. Retrospektive 1984, S. 280).

Letzteres gilt in gesteigertem Maße für den **1936** geschaffenen **plastischen Selbstbildniskopf** [Abb. 162]⁸⁰⁴. Gleich einer Plinthe dient die kompakte, sich nach unten ausweitende Masse des kurzen, fleischig wirkenden Halsansatzes als sichere Standfläche. Der Eindruck absoluter Standfestigkeit ist allerdings auch dringend vonnöten, um das Volumen des mächtigen, in der Breitenausdehnung noch über den ausgeweiteten Halsansatz hinausreichenden, nahezu kreisrunden Kopfes aufzufangen.

Im Vergleich zu gemalten Selbstbildnissen aus der NS-Zeit und danach im Exil ist Beckmanns Gesichtsausdruck in der Plastik ruhig, und weder Bitterkeit noch seelische Labilität sind als vorherrschende Gefühlsmomente eindeutig bestimmbar. Doch wird eine spürbare Verlebendigung, ein Moment der Sensitivität und sinnlichen Wahrnehmungsbereitschaft erzeugt durch den Gegensatz zwischen nahezu kohärent flächigen, glatteren Partien an Stirn/ Kinn/ Hals und kleinteiliger Bearbeitung mit unzähligen Dellen, sanften Wülsten, Furchen und eckig hervorkommenden Graten im unmittelbaren Gesichtsfeld um Augen, Nase, Mund und Wangen. Das durch die Unebenheiten in der dunkel patinierten Bronzefläche hervorgerufene Licht-/ Schattenspiel birgt je nach Beleuchtungssituation immer neue und leicht veränderte Ausdrucksmöglichkeiten. Der plastische Selbstbildniskopf vermittelt so die widersprüchlichen Pole von dickschädeliger Standhaftigkeit, beeindruckend, vielleicht sogar einschüchternd wirkender Präsenz sowie empfindlicher Sensibilität und aufmerksamer Sinneswahrnehmung für umgebende Ereignisse. Gegensatzpaare, die wohl tatsächlich Beckmanns hervorstechende Charaktereigenschaften ausmachten - damit bestätigt sich, was bereits für den plastischen Kopf der Kollwitz festgehalten worden war, daß die Selbstbildnissskulptur zur Verdichtung der Wesensmerkmale des Dargestellten tendiert.

Angesichts des mit der Entstehung des Beckmannschen Selbstbildnisses untrennbar verbundenen biographischen Hintergrunds - der Verfemung im NS-Deutschland - ist man geneigt Stephanie Barron zuzustimmen, die den Ausdruck schierer Massigkeit und darüber die Vermittlung aufmerksamer,

⁸⁰³ Vgl. auch C. Stabenow, in: M.B. Retrospektive 1984, S. 281.

⁸⁰⁴ Bronze, Höhe 35, 5 cm, Privatbesitz; dazu A. Franzke 1987, S. 35.

vitaler Daseinspräsenz als ein Hauptmotiv der Arbeit herausstreicht⁸⁰⁵. Der Künstler strahlt eine Gegenwärtigkeit, einen Selbstbehauptungswillen aus, der - auch für die NS-Gegner - kaum zu übersehen, nur schwer zu bändigen oder zu verdrängen scheint. Mehr noch als in den malerischen Selbstbildnissen, in denen die Dokumentation und Bewältigung momentaner Gefühlsverfassungen vorherrscht, ist aus der plastischen Version des Themas Beckmanns Bedürfnis nach Selbstbestätigung in seiner künstlerischen Existenz herauszulesen - dafür sprechen auch die weitreichenden Implikationen, die, wie im Exkurs am Beispiel des **Selbstbildnis im Schlafrock** angedeutet wurde, für Beckmann mit dem Thema eines plastischen Selbstbildnisses verbunden waren.

3. Plastiker zwischen Anpassung und Verfemung

3.1 Auswahlkriterien

Die Plastiker, die in diesem Kapitel exemplarisch vorgestellt werden, weisen als Gemeinsamkeit die Bereitschaft auf, sich zumeist ohne politische Motivation in die gesellschaftlichen Bedingungen zu fügen, um weiter ungestört schöpferisch tätig sein zu können. Dabei wird ihre partielle Anpassungsbereitschaft an den NS durch thematische und stilistische Veränderungen ihrer Werke visuell erfahrbar, führt aber nicht zur Nivellierung der künstlerischen Individualität. So erreichen diese Künstler nicht nur in keinem Fall eine vollgültige Anerkennung durch das NS Regime, sondern werden - mit Ausnahme Fritz Koelle - durch den Wechsel von Gunst und Repressionen in Selbstzweifel und schöpferische Krisen gestürzt.

3.1.1 Fritz Koelle

Das plastische Werk des Künstlers Fritz Koelle, der seine Ausbildung ab 1911 an der Münchner Kunstgewerbeschule begonnen und 1918 - 1923 an der Münchner Akademie unter Hermann Hahn vollendet hat, zeigt beispielhaft, daß im Bereich der Plastik Schaffenskontinuitäten bei leichten thematischen 'Korrekturen' zu Beginn der NS-Zeit relativ problemlos möglich waren.

Fritz Koelle, der sich ab 1933 in Briefen an Goebbels und Kultusminister Rust um die Gunst der neuen Mächtigen bemüht, gerät mit seinen robusten

⁸⁰⁵ S. Barron, *German Expressionist Sculpture*, 1983, S. 71.

Arbeiterdarstellungen zwischen die parteiinternen ideologischen Fronten⁸⁰⁶. Während sowohl die Arbeitsweise des Künstlers als auch seine Themenwahl anlässlich der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste, mit der Koelle 1927 seinen Durchbruch erreichte, unter dem Stichwort 'Realismus' positive Kritiken erhielten, wird gleich nach der NS-Machtergreifung 1933 der auf dem Münchner Melusinenplatz aufgestellte **Blockwalzer** als „bolschewistisches Machwerk“ angeprangert⁸⁰⁷. Es erscheinen höhnische Kommentare in der NS-Presse, die den Erschöpfungszustand nach harter Arbeit, den Koelle in der 1, 90 m hohen Figur prägnant formulierte, mit den Worten *„die Gestalt auf dem Sockel scheint betrunken zu sein und trägt geradezu ein idiotisches Antlitz“* ins Lächerliche ziehen⁸⁰⁸. Man spricht von einer *„Pathetik des Häßlichen“* und erhebt den Vorwurf der *„Verhöhnung des deutschen Arbeitertums“*, der undeutschen *„Feindschaft gegen das Ideale“*⁸⁰⁹. Wenig später ergeht der offizielle Auftrag der NSDAP, die Figur zu entfernen. Auf seiten der parteiinternen kunstpoltischen Opposition ergreifen dagegen mit scharfem Protest hinsichtlich der Entfernung des **Blockwalzers** einflußreiche Leute wie der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder das Wort, der Koelles Figuren *„Volksnähe“* und *„mitfühlende Darstellung“* bescheinigt und die Möglichkeit aufzeigt, das Werk des Bildhauers als Aushängeschild der Darstellung des 'tapferen deutschen Arbeiters' für die parteipolitische Propaganda zu vereinnahmen⁸¹⁰.

Koelle kann allerdings erst dann auf ganzer Linie reüssieren, als er die individuellen stilistischen und thematischen Prägungen, die im wesentlichen in einem Anknüpfen an die Tradition Meuniers bestanden hatten, aufgibt. Jetzt erhält er Staatsaufträge, Auszeichnungen wie den *Westmark*-Preis 1937, kann sich regelmäßig an der *GDK* im *Haus der Deutschen Kunst* in München sowie

⁸⁰⁶ Beisp. Brief Koelles an Goebbels und Rust vom 13. Juli 1933: *„... der jüdische Kunsthandel hat mich von Anfang an boykottiert. Ich glaube von der neuen Zeit hoffen zu dürfen, daß sie für die erdverbundene Art meines Schaffens größeres Verständnis aufbringt.“* Vgl. zu Koelle bes. die kritische Darstellung durch B. Vierneisel, in: G. Feist et al. (Hrsg.), 1996, S. 191-201 (Briefzit. S. 193), P. Schirmbeck, in: B. Hinz et al. (Hrsg.), 1979, S. 61-74, P. Schirmbeck 1984, S. 51ff. sowie M. Davidson, Bd. 1, 1988, S. 460.

⁸⁰⁷ Für positive Bewertung vgl. Kritiken aus der *Vossischen Zeitung* vom 5. 11. 1927 oder der Berliner *Deutschen Tageszeitung* vom gleichen Datum unter der Überschrift *„Der Münchner Bildhauer Fritz Koelle erweist sich als Realist von starken Graden“*.

Der Blockwalzer, 1929, 1, 90 m; Abb. 24, S. 54 bei Schirmbeck 1984 u. zur Interpretation ebd.

⁸⁰⁸ *VB* vom 4. 9. 1933.

⁸⁰⁹ Ebd.

an repräsentativen Ausstellungen im Ausland beteiligen und wird in der offiziellen Presse als *"Sänger der Arbeit"* gefeiert - sein **Betender Bergmann** von 1934 soll in Hitlers Arbeitszimmer in der Reichskanzlei aufgestellt gewesen sein⁸¹¹.

Als Konzession an die NS-Ästhetik versieht Koelle seine Arbeitergestalten mit glatteren Oberflächen und zunehmend heroischer Ausstrahlung. Die früher als Charakteristikum für die Anlehnung an das Werk des Belgiers Meunier deutlich sichtbaren Züge von Belastung, Bedrückung oder gar Deformation, die knöchigen und ausgelaugten Männerkörper mit der von schwerer Arbeit zeugenden gebückten Haltung und den verhärmten Gesichtern - wie etwa im Bildnis des **Walzmeisters** von 1927 oder beim **Wettersteiger** aus dem gleichen Jahr anschaulich - weichen ganz im Sinne der NS-Linie einer aufrechten, kraftstrotzenden Geradheit bei unangestrengtem, energischem Gesichtsausdruck und einer spätestens ab 1937 einsetzenden Tendenz zu überlebensgroßen, monumentalen Formaten.

Die Preisgabe stilistischer und inhaltlicher Individualität zugunsten von Zugeständnissen an den NS-Geschmack läßt sich anhand des Vergleiches zweier Selbstbildnisse Koelles aus dem bewußten Zeitraum ablesen.

Zwar weisen beide **Selbstbildnisse** - von **1932** und von **1944** [Abb. 163 und 164] - bereits die selbe geglättete Oberflächenstruktur auf, doch sind sie durch die beigelegten Accessoires in ihrer ideologischen Tendenz deutlich zu unterscheiden⁸¹². Im früheren Bildnis zeigt sich Koelle mit der charakteristischen Schirmmütze und kämpferischem, kritischem Gesichtsausdruck mit der Schicht der einfachen Arbeiter solidarisch, aus deren Verhältnissen er stammt. Der Gehalt dieses Selbstporträts koinzidiert am ehesten mit den kämpferischen Darstellungen eines Querner oder Grundig. Dem späteren Bildnis, das im Gesichtsausdruck mit dem frühen fast korrespondiert, ist statt der proletarischen Schirmmütze ein altmeisterlich gestalteter Brustpanzer beigegeben. Zweifellos kann auch das ein Attribut eines arbeitenden Menschen sein. Aber in bewußt offener Deutbarkeit erinnert der Brustschutz ebenso an die vereinfacht idealisierte Ausrüstung eines

⁸¹⁰ W. Pinder in Briefen 1933 (zit. nach B. Vierendeel, in: wie oben, 1996, S. 194).

⁸¹¹ S. M. Davidson, Bd. 1, 1988, S. 460.

⁸¹² Selbstbildnis 1933, Bronze, lebensgroß, Nachlaß des Künstlers u. Selbstbildnis 1944, Bronze, lebensgroß, Nachlaß des Künstlers; zu beiden D. Schmidt, Ich war..., 1968, S. 86.

Stahlarbeiters wie an den Lederschurz mittelalterlicher Dombaumeister oder die Halsperge einer Ritterrüstung und betont somit im NS Sinne die traditionellen, heroisierenden Momente des Arbeitertums⁸¹³. Koelles Selbstporträt von 1944 zeugt, anders als die übrigen im Rahmen dieser Ausführungen Berücksichtigten, indem es eine innere Übereinstimmung mit den NS Kunstidealen aufweist und ganz ohne Andeutung von Problembewußtsein, Selbstzweifel oder kritischer Nachdenklichkeit auskommt, von der Systemkonformität und Anpassungswilligkeit des Künstlers.

Obwohl Koelle sich mit seinem Schaffen den NS Kunstmaximen unterordnet, ein heroisches Arbeiterbild im parteipolitischen Sinne propagiert und sogar im privaten Metier der Selbstdarstellung von dieser Leitlinie nicht abweicht, berichten auf der anderen Seite der Bildhauer selbst sowie in seiner Stellvertretung aus dem Nachhinein sein Sohn von massivem psychologischen Druck, den man von NS Seite auf den Künstler ausgeübt habe. So soll anläßlich der Eröffnung der *GDK* in München 1940, in der Koelle mit acht Werken präsent war, Hitler selbst dem Bildhauer gegenüber geäußert haben 'er wolle im nächsten Jahr keine Arbeiterplastiken mehr, sondern ein nacktes Mädchen'. Dreimal habe Koelle versucht mit einer **Spitzentänzerin** dem Geschmack des Führers zu entsprechen, scheiterte aber, unter anderem wohl daran, daß er die Tänzerin jedesmal mehr oder weniger bekleidet ließ. Mit einer nackten **Turmspringerin** kann sich der Künstler letztlich 1942/ 43 von der unliebsamen aufgezwungenen Aufgabe befreien⁸¹⁴.

Da Koelle allerdings seine in der Zeit des NS angestregten Bemühungen um eine Professur nach 1945 unbeeindruckt und unermüdlich weiter fortsetzt, ist gegenüber derartigen Schilderungen Vorsicht geboten. Wie Vierneisel plausibel darlegt, ist der Künstler nach 1945 skrupellos um Schadensbegrenzung bemüht und sucht unter heftigen Beteuerungen seiner antifaschistischen Haltung seit 1933, die Beeinträchtigung seines Schaffens

⁸¹³ Zur Mittelalter-Orientierung der NS-Propaganda vgl. den Aufsatz von H. Mittig, in: B. Hinz et al. (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt*, Gießen 1979, S. 31ff., der besonders den Ritter als Leitmotiv der offiziellen NS-Kunst herausstellt, ebd. S. 34. Auch von Hitler gibt es ein Porträt in der Ritterrüstung von Hubert Lanzinger, **Bannerträger**, 1937; Abb. 9, S. 21 bei P.-K. Schuster, *NS und entartete Kunst*, 21988.

Eine an Koelle erinnernde Selbststilisierung im Sinne eines NS Arbeiter-Künstler- Bildes findet sich auch bei Joss = Josef Röwer 1936 und Josef Henselmann Abb. bei Davidson, Bd. 1, S. 485 u. S. 448.

⁸¹⁴ Dazu P. Schirmbeck 1984, S. 73.

durch den NS nachzuweisen⁸¹⁵. Die Theorie Schirmbecks, Koelle sei durch die Auseinandersetzungen um seine Person und sein Werk nach der Machtergreifung 1933 gebrochen und von der NS-Kunstpoltik in eine gegensätzliche Richtung gezwungen worden, erscheint nach dem bisher festgestellten Sachverhalt weit hergeholt⁸¹⁶. Vielmehr entlarvt sich der Bildhauer durch sein Handeln nach 1945 als geschickter Selbstdarsteller und gedankenloser Opportunist, der ein talentvolles Schaffen in den Dienst des NS stellte und dies nach dem Scheitern des 'Dritten Reiches' nicht mehr wahr haben will.

Ausgerechnet im Bereich der zukünftigen DDR kann Koelle mit seinem Bemühen um eine einträgliche Lehrstelle letztlich reüssieren und wird von Mart Stam, seit Dezember 1948 kommissarischer Leiter der Dresdner Kunstakademie und in dieser Position Nachfolger des aus gesundheitlichen Gründen ausgeschiedenen Hans Grundig, zum 1. Mai 1949 als Professor für Plastik nach Dresden berufen⁸¹⁷.

3.1.2 Georg Kolbe

"Justi hat ihn nicht eines Blickes gewürdigt. Es mag mehr sein, ein Lehmbruck statt ein Kolbe zu sein - aber dann wäre ich auch nicht um den Gastod herumgekommen" ⁸¹⁸. Diese Äußerung, mit der der Bildhauer Georg Kolbe 1931 die mangelnde Zurkenntnisnahme seiner Skulptur **Emporsteigender** beklagt, enthält in drastischer Vereinfachung die Verteidigung seines Lebensweges, auf dem er wegen seines frühen Erfolges künstlerisch wohl nie bis an die Grenzen seiner Kraft gehen mußte, sondern ein Stück weit immer mit dem Strom geschwommen ist, sich angepaßt hat. Dieser Grundcharakterzug bestimmt auch das Verhalten des Künstlers im NS. Zwar legt Kolbe nie ein eindeutiges Bekenntnis zum NS ab - er wird nicht Parteimitglied -, es erfolgt aber auch zu keiner Zeit eine klare Distanzierung. So läßt er es zu, daß sein Werk, dessen unproblematisches, konservatives, harmonisches Menschenbild die Möglichkeit der Einvernahme durch den NS

⁸¹⁵ B. Vierneisel, in: G. Feist, 1996, bes. S. 195ff.

⁸¹⁶ P. Schirmbeck 1984, S. 97.

⁸¹⁷ Dazu in Dresden. Von der königl. Kunstakademie ..., 1990, S. 392ff. u. Simpson 1999, S. 483.

⁸¹⁸ Brief an Otilie Schäfer vom 15. 1. 1933 (zit. nach Berger (Hrsg.) 1997, S. 31).

barg, von der Diktatur in Dienst genommen und für Propagandazwecke korrumpiert wird.

Die aktive Einvernahme von Kolbes Skulpturen durch die Nazis setzt allerdings erst um 1935 ein, da dem Künstler staatliche Anerkennung und offizielle Aufträge zuteil werden. Zuvor, in der Zeit unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung, durchlebt der Bildhauer eine problematische Phase, in der, da seine Position im 'neuen Deutschland' noch nicht geklärt scheint, er einigen Feme-Maßnahmen ausgeliefert ist. Diese setzen im März 1933 ein, als eine Kolbe Ausstellung in der Kunsthütte Chemnitz mit dem Argument, der Künstler stünde der KPD nahe, verboten wird. Das Verbot wird erst wieder aufgehoben als Kolbe eine Spendenquittung für die NSDAP Kinderhilfe vorweist⁸¹⁹. Im April 1933 wird sein Frankfurter Heine-Denkmal gestürzt⁸²⁰. In privaten Notizen reagiert Kolbe verärgert und verständnislos, bezieht die Tat aber primär auf den 'Juden Heine' und nicht auf seine Arbeit: *"Gestern haben sie mein Heine-Denkmal in Frankfurt a. Main gestürzt. Wahrhaft keine große Tat. - Wenn Schupos nicht mehr wachen ist solches leicht zu schaffen. Natürlich galt dies dem "Juden" Heine. Daß man dabei unflätig vorging, und meine Arbeit respektlos besudelte - nun, das ist eben eine Sache für sich, das soll wohl die Strafe sein, daß ich mich hergab, einem "Juden" ein Denkmal zu arbeiten. - Ich glaube, daß solches schon oft in der Geschichte vorkam - Wechsel der Herrschaft - selbst Michelangelo ist dies passiert - aber eben nicht zum Lobpreis der Kunst"*⁸²¹. Aus diesen Worten ist eine deutliche Verunsicherung des Künstlers herauszuhören, er muß sich selbst Mut und Trost zusprechen, indem er sich daran erinnert, daß auch andere Künstler vor ihm schon Mißachtung durch ein neues Regime erfahren haben.

⁸¹⁹ Dazu Brief Kolbes an den Museumsdirektor F. Schreiber-Weigand vom 21.3.1933: *"Ihre telefonische Mitteilung vom Verbot meiner Ausstellung überrascht mich außerordentlich. Der angegebene Grund, daß ich der KPD nahe stehen soll, ist eine durchaus irrige Annahme"* (dazu U. Berger ²1994, S. 122).

⁸²⁰ Zur Geschichte von Kolbes Heine-Denkmal in Frankfurt, das bereits kurz nach seiner Errichtung von nationalistischen Heine-Gegner angefeindet und 1923 erstmals mit Hakenkreuzen beschmiert worden war ausführlich Schubert 1999, S. 167ff. Auch die Errichtung eines 2. Heine-Denkmal von Kolbes Hand für Düsseldorf wird 1933 durch die Nazis verhindert; dazu ebd. S. 269ff.

⁸²¹ Private Notiz Kolbes vom 28.4.1933 (Nr. 149, S. 133 bei Tiesenhausen 1987).

Auch der gut informierte Albert Speer berichtet in seinen Spandauer Tagebüchern, Frankfurt/Berlin/ Wien 1975, S. 538f., daß Kolbe direkt *"nach der Machtübernahme in Ungnade gefallen [war], weil er der Schöpfer des Heinrich-Heine-Denkmal in Düsseldorf und des Rathenau-Mahnmal war"*.

In der Zeit, in der seine Position zweifelhaft, die Anerkennung seiner künstlerischen Leistung gefährdet scheint, entsteht **1933** das **Selbstbildnis** Kolbes [Abb. 165 und 165 a]⁸²².

Auf einer relativ hohen quadratischen Steinplinthe erhebt sich massig und kompakt, in seiner Ausdehnung nahezu die gesamte Sockelfläche beanspruchend, das Haupt des Künstlers. Der ausladende Hinterkopf und eine unregelmäßige Bruchstelle im Bereich des fleischigen Nackens verleihen ihm besonders aus der Seitenansicht ein blockhaftes Aussehen, während aus der Frontalansicht der Eindruck einer leichten Schräghaltung des Kopfes entsteht. Die Andeutung momentaner Bewegung steht somit in fruchtbarer Spannung zur massigen Ausdehnung. Der Eindruck von Ruhe, Festigkeit, Stabilität und Standhaftigkeit, der durch die Kompaktheit der Kopfform erzeugt wird, findet in der Gestaltung des Gesichtsfeldes eine Kontrastierung. Die feinen Nuancen des Mienenspiels sorgen hier für Lebendigkeit. Leicht schmerzlich zusammengezogene Brauen über tief liegenden, melancholisch verschatteten Augen und ein bitter verzogener Mund vermitteln Empfindsamkeit und Labilität. Dieses Selbstbildnis Kolbes ist eine seiner wenigen Figuren mit problembeladenem Ausdruck und zeugt von der Betroffenheit des Künstlers durch die gegen ihn geübte Diffamierung.

1934 verschwindet mit der Demontage des **Rathenau-Brunnens** das zweite öffentliche Monument, kurz darauf folgen die Entfernung der Skulptur **Nacht** aus dem Haus des Rundfunks, des **Genius** aus der Staatsoper sowie des **Ebert-Porträts** aus dem Preußischen Abgeordnetenhaus⁸²³.

Nachdem er seine auf Geist und Körperausdruck gerichteten Figuren zunehmend in den Dienst am Propagandabild des deutschen arischen Menschen stellt und deutlich um Anpassung bemüht ist, indem er einige Werke durch den Zusatz von Bogen oder Schwertern mit NS-Soldatenikonographie versieht⁸²⁴, erreicht Kolbe ab 1935 eine offizielle, gefestigte, wenn auch nicht ganz profilierte Position im NS-Staat. 1935 wird er bis zu dessen Auflösung 1936 für ein Jahr Vorsitzender des *Deutschen Künstlerbunds* und kann im gleichen Jahr mit der Fertigung von Skulpturen für das Olympiagelände

⁸²² Bronze, Höhe 31 cm, Georg Kolbe Museum Berlin.

⁸²³ Vgl. dazu die Briefe Nr. 180, Nr. 184 u. Nr. 185 bei Tiesenhausen 1987, S. 146, 147 u. 148.

⁸²⁴ Vgl. das **Strahlsunder Ehrenmal** von 1935 oder den **Großen Wächter** von 1937, dazu D. Schubert, „Jetzt wohin?“, 1999, S. 262-263..

beginnen. 1936 erhält er den *Goethepreis* der Stadt Frankfurt und 1937 wird ihm anlässlich der Ausstellung in der *Preußischen Akademie der Künste* ein Sonderraum eingerichtet. Bei der Pariser *Weltausstellung* steht seine Statue **Verkündigung** im Eingangsraum des deutschen Pavillons. 1938 unternimmt der Künstler eine Spanienreise, um für einen privaten Auftraggeber ein Franco-Porträt zu erstellen⁸²⁵. Obwohl er nach dem Auftreten schwerer gesundheitlicher Probleme ab 1939 - er leidet an Krebs sowie an einer Verschlechterung des Augenlichts durch grauen und grünen Star - nicht mehr im Vollbesitz seiner physischen und schöpferischen Kräfte ist, kann er weiter gut verkaufen. Trotz Zweifeln hinsichtlich der Talentlosigkeit anderer NS Bildhauer beteiligt er sich an allen offiziellen Ausstellungen⁸²⁶ und ist mit seinem Werk durch einige Publikationen - Binding 1933, Pinder 1937 - auch einer größeren Öffentlichkeit zugänglich. Noch 1942 ehrt ihn das NS Regime mit der *Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft*.

Zwar sind aus Briefen Kolbes, besonders aus der Zeit kurz nach der Machtergreifung, durchaus kritische Untertöne herauszuhören⁸²⁷ und er ist einer der wenigen Künstler, die sich nicht davon abhalten lassen, sowohl auf der Beerdigung Liebermanns als auch Barlachs zu erscheinen, doch sollte man dies angesichts seines vorsichtig angepassten Gesamtverhaltens mit der Unterzeichnung des *Aufrufs der Kulturschaffenden* 1934, dem Herunterspielen

⁸²⁵ Nach dem Einzug der *Legion Condor* 1939 erhält Hitler das Franco-Porträt vom Leiter der dt.-span. Wirtschaftsorganisation Hisma als Geburtstagsgeschenk, vgl. sein Dankesschreiben vom 23. 6. 1939: "Sehr geehrter Herr Bernhardt! Ihnen und den übrigen Herren der Hisma-Gesellschaft danke ich herzlichst für die von Georg Kolbe geschaffene Bronzebüste des Generalissimus Franco... Ich habe mich sowohl über Ihr treues Geschenk als auch über das Kunstwerk aufrichtig gefreut" (Brief Nr. 223, S. 163 bei Tiesenhausen 1987).

⁸²⁶ Vgl. Brief Nr. 230, S. 165 bei Tiesenhausen 1987 vom 30. 8. 1940: "Meinerseits kann ich kaum etwas melden. Nur, daß die gr. K. A. [die Große Deutsche Kunstausstellung in München] einen fürchterlichen Nackenschlag bedeutet. Nur Talentlosigkeit wäre noch nicht so schlimm - aber - nein es ist nicht gut! Ich habe umstehende Statue ausgest. [d. i. Flora] - das arme Ding tut mir herzlich leid i. dieser Umgebung ...".

⁸²⁷ Etwa wenn er ehrlich empört gegen den Sturz einer Bronze von Lehmbrucks **Kniender** in Duisburg 1927 wettet: "Blöde dumpfe Duisburger Alltagsmenschen revoltieren - wogegen? Natürlich gegen die keuscheste Schönheit - das ist wundervolle Skulptur: Wilhelm Lehmbruck, die "Kniende", die Männer stürzen sie, weil ihre eigenen Frauenideale ihrem traurigen Niveau entsprechen. ... Diese Kreaturen vernichten, was ihnen nicht gefällt. - Dumme charakterlose Krieger und Fürstendenkmale genießen die Gnade des Spießers - eine wirklich reine Blüte der Kunst entfacht seine Wut. Statt stolz zu sein auf einen solchen Sohn der Stadt, aus der jährlich hunderttausende von Nullen hervorgehen, beschimpft und besudelt man sein Werk. Pfui Teufel!" (Notiz Nr. 160, S. 138 bei Tiesenhausen 1987) oder wenn es im Brief an Ottilie Schäfer vom 15. 7. 1931 heißt: "Entsetzlich erscheinen mir die geschorenen Hahnenkamm-Köpfe - fast in jeder Familie spuken sie und lieben den Hitler - PfuiDeibel" (zit. nach Berger (Hrsg.) 1997, S. 87).

seines Engagements im Arbeitsrat für Kunst 1937, sowie der aufgrund von Angriffen in der NS Presse 1935 erfolgten Distanzierung gegenüber dem von Hans Cürlis gedrehten Film *Schaffende Hände*, nicht überbewerten⁸²⁸. Die entschuldigenden Thesen, die Gabler und Berger für Kolbes Verhalten im NS finden, der Künstler habe die Ausnutzung seiner Kunst durch die NS Ausstellungspolitik erkannt und in der Hoffnung geduldet, 'in einer Zeit des Umbruchs als Konstante einen künstlerischen Maßstab zu setzen' beziehungsweise sein Weg vom lyrisch-träumerischen zum heroischen Menschenbild sei 'Spiegelbild der Träume vom besseren Menschen in einer besseren Welt' gewesen, müssen bei einer objektiven Beurteilung relativiert werden⁸²⁹.

Zuzustimmen ist, wenn beispielsweise Klaus Wolbert herausstellt, daß Kolbe nicht die ganz großen Aufträge und Ehrbezeugungen erhalten hat und nie zu einer Symbolfigur für plastisches Schaffen im NS geworden ist⁸³⁰. Seine Figuren unterscheiden sich bei aller Tendenz zur Anpassung doch immer von den aggressiven, agitatorischen Muskelprotzen eines Breker oder Thorak.

Ab 1944 wird anhand von leichten Änderungen in der plastischen Arbeit - die Figuren bewegen sich aus der strengen Senkrechten der dreißiger Jahre heraus, verlieren ihre aufrechte Frontalität und Geradheit - der Ablösungsprozeß des Künstlers vom NS-Einfluß bemerkbar⁸³¹. Mit dem **Befreiten**, dem ersten zu

⁸²⁸ Befragt nach seiner Mitgliedschaft im *Arbeitsrat für Kunst* 1919 rechtfertigt sich Kolbe im Schreiben vom 9. 11. 1937: "Ihre Anfrage vom 8. beantwortend, teile ich Ihnen gerne mit, daß der "Arbeitsrat für Kunst" gegen Sommer 1919 in mein Bewußtsein trat, um bald wieder daraus zu verschwinden. Dieses kleine Künstlertreffen mit dem wichtigen Namen war alles andere als arbeitsfähig und erschien mir nach dem Besuch von 2-3 Zusammenkünften als kleine Lächerlichkeit. Das mir zugemutete Amt als Vorsitzendem ist reine Erfindung. Es mag sein, daß Anwesenheitslisten von einem besonders Eifrigen geführt wurden, jedoch sah ich nie ein Schriftstück, kann Ihnen auch nicht sagen, ob es solche gab oder gibt. Dieser Spuk scheint mir außer von Herrn Willrich von allen vergessen zu sein..." (Schreiben Nr. 213, S. 159 bei Tiesenhausen 1987); zur Distanzierung vom Film *Schaffende Hände* vgl. Brief an Hans Cürlis vom 2. 3. 1935: "Inliegend sende ich Ihnen einen Zeitungsausschnitt, den Sie vielleicht schon selbst zu Gesicht bekamen. Ich muß leider betonen, daß diese scharfe Kritik zu Recht besteht. ... Höchstwahrscheinlich wird heute der Film, der an sich schon ein Bruchstück darstellt, extra verkürzt und überstürzt vorgeführt. Solches zu verhindern muß unter allen Umständen angestrebt werden oder besser wäre es sonst 'Schaffende Hände' gar nicht zu zeigen, mindestens erbäte ich dies meine Person betreffend" (Brief Nr. 175, S. 144 bei Tiesenhausen 1987) - in dem Film wurden die vier Künstler Kolbe, Lederer, Sintenis und Steger jeweils zehn Minuten bei der Arbeit gezeigt, um einen Eindruck des plastischen Modellierens zu vermitteln.

⁸²⁹ J. Gabler, in: Berger (Hrsg.) 1997, S. 93 u. U. Berger, ebd., S. 31.

⁸³⁰ K. Wolbert 1982, S. 165, ähnlich L. Glozer 1981, S. 56, Stockfisch, in: Bildende Kunst, H 8 (1982), S. 396ff. und Schubert 1999, S. 191ff. sowie S. 263 u. 268.

⁸³¹ Zum Spätwerk ausführlich der Aufsatz von Stockfisch, in: Bildende Kunst, H 8 (1982), S. 396 - 399.

Ende geführten Werk nach dem Zusammenbruch des NS, erfaßt Kolbe nicht nur symptomatisch die Situation und Befindlichkeit vieler Deutscher nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, sondern er drückt wohl auch Scham und Betroffenheit über sein eigenes Verhalten während der letzten Jahre aus. Als mahnendes Fazit notiert er im April 1946: *„Wir müssen uns wiederfinden da wir uns verloren haben. Arm an Gütern zu sein ist kein Grund auch arm im Geiste zu bleiben. So wollen wir wieder werden was wir waren und nicht verdrossenen Herzens geschehe dies. Bald wird der Not ein stilles dankbares Lächeln erwachsen, weil alles Schaffen beglückend ist“*⁸³².

Physisch und bewußtseinsmäßig verstanden, bemüht sich Kolbe nach 1945 mit allen verbliebenen Kräften am kulturellen Wiederaufbau Deutschlands teilzunehmen. Obwohl sich zunächst manch kritische Stimme gegen ihn erhebt - Karl Hofer zieht ein Angebot für eine Professur an der Hochschule für bildende Kunst nach Kenntnisnahme von Kolbes Franco-Büste zurück⁸³³ - findet der Bildhauer mit seinem Schaffen über den Tod im November 1947 hinaus im Nachkriegsdeutschland ungebrochene Zustimmung.

3.1.3 Bernhard Hoetger

Als Künstler und als Mensch ist Bernhard Hoetger als ein Mann der Veränderungen zu bezeichnen. Gerade wegen seiner wandlungsfähigen Vielfalt, die ihn für keine Kunstströmung dauerhaft faßbar machte und ihm den Vorwurf des Eklektizismus einbrachte, blieb der Bildhauer, Maler und Architekt, der zu den vitalsten und facettenreichsten Talenten der deutschen Moderne zu rechnen ist, stets eher eine Randfigur der Kunstszene. Dabei reicht sein Stilrepertoire von der impressionistisch gestimmten Anlehnung an Rodin und realistischen Themen der Arbeitswelt in der Pariser Frühzeit, über Maillol-ähnliche glatte, voluminöse Figuren mit ägyptischen und archaischen Einflüssen sowie einer ganz eigenen Ausprägung des Jugendstils auf der Darmstädter *Matildenhöhe* bis hin zu einer von mittelalterlichen und exotischen Einflüssen geprägten Sachlichkeit und einer späten,

⁸³² Brief vom April 1946 (Nr. 277, S. 186 bei Tiesenhausen 1987).

⁸³³ Vgl. Brief von Hofer an Kolbe am 16. 12. 1945: *„... Nun aber wissen die Leute, ich und die anderen haben es nicht gewußt, daß sie für -zig tausend Mark einen oder mehrere dieser Schweinehunde portraitiert haben. Das ist nun wesentlich gravierender und peinlicher, denn es läßt sich mit Recht sagen, Sie sind den anderen in den Rücken gefallen, denn mit Kolbe gingen die Herrschaften ja dann hausieren...“* (Brief Nr. 274, S. 185 bei Tiesenhausen 1987).

ausdrucksstarken Spielart des Expressionismus mit den Bremer **Volkshausfiguren** von 1928⁸³⁴. Besonders auf dem Gebiet der Architektur hatte sich Hoetger daneben kontinuierlich mit der germanischen Mythologie, respektive einer spezifisch 'nordischen' Variante des Expressionismus auseinandergesetzt - zweites Wohnhaus Worpswede 1921 oder Kaffee *WINUWUK* 1922. Die Verwendung der Begriffe 'nordisch', 'germanisch', 'bodenständig' im Sprachrepertoire des Künstlers, sind primär in Zusammenhang mit expressionistischen Einflüssen zu sehen und nicht mit der NS Verwendung dieser Begriffe gleichzusetzen. Sie deuten daher kaum, wie es die amerikanische Kunsthistorikerin Elizabeth Tumasonis darstellt, auf eine Annäherung an den NS vor 1933 hin⁸³⁵.

Durch die enge Zusammenarbeit mit seinem Mäzen Ludwig Roselius läßt sich der unpolitische Hoetger allerdings gegen Ende der zwanziger Jahre von dessen völkisch-nationalen Ideen beeinflussen. 1927 macht sich das Gespann Architekt und Mäzen an eine Neugestaltung der Bremer *Böttcherstraße* mit dem politischen Ziel, Roselius' völkisches Weltbild in Stein zu fassen. Primär steht der Bau des Hauses **Atlantis** 1931 unter dem Einfluß der 'Atlantis-Theorie' von Herman Wirth, die das sagenhafte Atlantis in der Arktis geortet haben will und dort die Edelfrasse der Arier, die 'erste große Kultur der Menschheit und Ausgangspunkt für alle anderen Hochkulturen' vermutet⁸³⁶.

Die Annäherung von Roselius und Hoetger an NS Ideen ist mit diesem Projekt evident. Um so mehr muß es verwundern, daß die Neugestaltung der *Böttcherstraße* nach dem politischen Wechsel 1933 keinen Anklang findet⁸³⁷. Im Gegenteil prägt Hitler auf dem Nürnberger Parteitag 1936 das als

⁸³⁴ Vgl. D. Schubert, Hoetger, in: German Expressionist Sculpture (1983), dt. Köln 1984, S. 98 - 103.

⁸³⁵ E. Tumasonis, Bernhard Hoetger's Tree of Life. German Expressionism and Racial Ideology, in: Art Journal 51 (1992), S. 81 - 91.

⁸³⁶ H. Wirth, *Aufgang der Menschheit*, Jena 1928.

⁸³⁷ Golücke 1984, S. 22 stellt hierzu die These auf, daß die Böttcherstr. in erster Linie unter NS Beschuß gerät, weil sich Roselius in der 'Kampfzeit' trotz persönlicher Fürsprache Hitlers 1930/31 nicht finanziell beteiligte. Die Rache an Roselius sei, daß man sein Lebenswerk angreift u. damit auch dessen Architekten u. Freund Hoetger trifft. Zur Bekräftigung zitiert Golücke ein Gespräch zwischen dem Bremer Oberbürgermeister Heider u. Hitler, in dem Heider versucht, die Böttcherstr. mit dem Argument, der Bau hätte Roselius Millionen gekostet, zu verteidigen, woraufhin der Führer sehr temperamentvoll eingeworfen habe, diese Millionen hätte Roselius lieber ihm zur Verfügung stellen sollen, als er mit ihm darüber gesprochen habe. Die Machtübernahme wäre dann bestimmt zwei Jahre früher eingetreten und dem deutschen Volk wäre unendlich viel Leid und unendlich viele Opfer und manchem braunem Kameraden Einsatz an Blut und Leben erspart geblieben.

vernichtendes Urteil gemeinte Schlagwort der *”Böttcherstraßenkultur”*. Aus Hitlers Rede ist die Begründung für die eindeutige Abfuhr zu ersehen: *”Wir haben nichts zu tun mit jenen Elementen, die den Nationalsozialismus nur vom Hören und Sagen her kennen und ihn daher nur zu leicht verwechseln mit undefinierbaren nordischen Phrasen und die in einem sagenhaften atlantischen Kulturkreis ihre Motivforschung beginnen. Der Nationalsozialismus lehnt diese Art von Böttcherstraßenkultur aufs schärfste ab”*⁸³⁸. Mögen die Theorien von Wirth eine große Verwandtschaft zu den NS-Ideen aufweisen, sie stimmen doch nicht ganz mit Hitlers Weltanschauung überein und da der ‘Führer’, wie auch im Falle der ‘Rosenbergianer’, keinerlei Abweichung oder Verunklärung der von ihm vorgegebenen Lehre duldet, erhalten Wirth, Roselius und mit ihnen Hoetger eine deutliche Absage. So kann sich der Künstler im Verlauf der dreißiger Jahre noch so deutlich dem NS andienen, indem er 1934 Angehöriger der Auslandsorganisation der NSDAP wird oder sich ebenfalls ab 1934 mit architektonischen Entwürfen zu einem **Europäischen Kraftfeld** respektive Modellen für ein **Deutsches Forum** beschäftigt⁸³⁹, sein Bemühen bleibt vergeblich, er erreicht nie eine vollgültige Anerkennung. Zwar ist Hoetger seit 1934 als Maler und Bildhauer Mitglied der RKK, wird noch 1939 auch in seiner Eigenschaft als Architekt aufgenommen und kann einige Verkäufe und offizielle Aufträge verzeichnen - etwa der Erwerb des **Paracelsus** durch den Gauleiter Julius Streicher oder die Auftragsarbeit der Köpfe **Gneisenau** und **Schill** für die *Ehren- und Gedächtnishalle 1807*⁸⁴⁰- doch ist er zu keinem Zeitpunkt zu den führenden Künstlern des NS Regimes zu zählen und darf dem NS nie in der Weise dienen, wie er es offensichtlich partiell bereit gewesen wäre zu tun. Im Gegenteil muß der Künstler miterleben, daß bereits 1935 sein schöpferisches Werk - im Schwerpunkt Skulptur und Architektur - in einschlägigen NS Presseorganen mehrfach angegriffen wird, er mit der Grafik **Judaskuß** auf der Ausstellung *Entartete Kunst* in München vertreten ist und man im Verlauf der Beschlagnahmeaktionen insgesamt vierzehn Werke aus deutschen Museen

⁸³⁸ Hitlers Rede wurde in verschiedenen Presse-Organen veröffentlicht, beisp. im *Hannoverschen Anzeiger* vom 11. 9. 1936 (zit. n. Strohmeyer, in: Anczynowski 1998, S. 220).

⁸³⁹ Dazu ausführlich Hirthe, in: Anczynowski 1998, S. 281ff. mit Abb.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd. S. 288f.

entfernt⁸⁴¹. An öffentlich aufgestellten Arbeiten werden das **Friedrich Ebert-Denkmal** in Hörde, die Figuren am Volkshaus in Bremen sowie das **Revolutionsdenkmal** auf dem Waller Friedhof in Bremen vernichtet, die Bronzefigur vom **Gerechtigkeitsbrunnen** in Elberfeld abgenommen und eingeschmolzen, Teile des **Kaffee WINUWUK** und der **Böttcherstraße** müssen auf offizielle Verordnung hin verändert werden⁸⁴². Letztlich kann Hoetgers Gestaltung der *Böttcherstraße* nur dadurch erhalten werden, daß sie auf Antrag von Roselius und genehmigt von Hitler am 7. Mai 1937 als ein Beispiel der 'Verfallskunst' der Weimarer Zeit unter 'Denkmalschutz' gestellt wird.

Den Kulminationspunkt erreicht Hoetgers Zurückweisung durch den NS, als man ihn 1938 wegen *"abweichender Kulturauffassung"* aus der NSDAP ausschließt⁸⁴³. Auf seinen Einspruch hin wird ihm zwar von offizieller Seite bestätigt, daß er *"ein ehrlicher Deutscher und begeistert von dem Aufbauwerk des Führers ist"* und man hofft, daß er *"auch wenn er nicht Parteigenosse sein kann, sich nicht zurückzieht aus der alle deutschen Menschen umfassenden von der Bewegung geführten Volksgemeinschaft und sich in der Zukunft als wertvolles aufbauendes Element in ihr erweist"*, aber die *"zersetzende Wirkung"* seines Schaffens der Nachkriegszeit sowie die darin zum Ausdruck kommende *"politisch links gerichtete Haltung"* überwiegen die positiv gewerteten Ansätze und verursachen seine Ausgrenzung⁸⁴⁴.

Hierzu ist festzuhalten, daß Hoetger eindeutig aufgrund seines künstlerischen Schaffens Ablehnung erfährt. Tatsächlich ist auf diesem Gebiet seit Ende der zwanziger Jahre kaum eine Veränderung auszumachen - erst im Spätwerk ab

⁸⁴¹ Vgl. etwa die Artikel im *Schwarzen Korps* vom 26. 6., 21. 8. und 25. 10. 1935 sowie vom 26. 6. 1936 oder im *VB* vom 25. 9. 1936. 1937 wird Hoetger in Willrichs Pamphlet *Säuberung des Kunsttempels* diffamiert als *"Freund des Arbeiterrates"* und Protegé der jüdischen Galerie Flechtheim. Präsenz in der EK v. Lüttichau, in: P.-K. Schuster ⁵1998, S. 179; in der EK ausgestellt waren auch mehrere Bände der Reihe *Junge Kunst*, darunter zwei Teilbände mit der Monographie von Carl Emil Uphoff, Bernhard Hoetger, Leipzig 1919.

⁸⁴² Hauptsächlich wird der innenstadtseitige Eingang zur Böttcherstraße, der ursprünglich mit einem expressiv-ungegenständlichen Backsteinrelief gestaltet war, entfernt und im April 1936 durch das Relief **Lichtbringer** ersetzt. Auch das veränderte Relief findet aber keinen Anklang, s. Brief vom 16. 9. 1936: *"... Jetzt scheint alles aber aus zu sein. -Ich glaube, man deutet dieses Relief falsch, so auch die Worte, die L. R. dazu veröffentlichte. ... Ich glaube auch, daß ich machen könnte, was ich wollte, man würde nicht von der einmal gefaßten Meinung gegen mich abgehen"* (zit. nach Anczynowski 1998, S. 489).

⁸⁴³ Vgl. den Abdruck des Urteils vom 25. 4. 1938 in der Dokumentation bei Anczynowski 1998, S. 498f.

⁸⁴⁴ Ebd.

Ende der dreißiger Jahre ist einhergehend mit dem Verlust der schöpferischen Kraft eine Tendenz zum akademischeren, traditionelleren Arbeiten festzustellen⁸⁴⁵. Hoetger geht in seiner Anbiederung an den NS nicht so weit, seine stilistische Prägung mit der Wiedergabe seelischer Empfindungen, einer lebendigen Charakterisierung und Innerlichkeit zugunsten der im NS erfolgreichen Glätte, Kälte und arroganten Überlegenheit eines Breker oder Thorak aufzugeben. Der in der Begründung des Parteiausschlusses durch das Gaugericht erhobene Vorwurf, Hoetger sei *„nur aus Konjunkturrücksichten“* Nazi geworden, scheint nicht ganz von der Hand zu weisen⁸⁴⁶. Diese These wird durch Äußerungen wie *„ganz allein für mich ist nur die Tatsache wichtig, daß ich leben kann, um ungestört arbeiten zu können“* erhärtet⁸⁴⁷. Auch Hoetgers Bedenken hinsichtlich einer Reglementierung von Kunst wären hier anzuführen: *„... Kunst aber wird immer eine persönliche Äußerung bleiben, denn wenn sie einen Kollektivsinn erhält, wird sie Gesetz und dieses würde den Geist und auch die persönliche, freie Phantasie in Fesseln legen. Damit wäre aber die größte Unfreiheit der Kunst erreicht! Rußland hat uns gelehrt, daß so etwas von dem wahren Kunstsuchen immer mehr abdrängt, und wenn Deutschland in diesem Sinne fortfährt, die Kunst als Propagandamittel für die neue Weltanschauung zu betrachten, dann wird auch das Künstlerische austrocknen wie eine quellenloser Teich, der von der Sonne bestrahlt wird“*⁸⁴⁸. Hätte eine wirklich gesinnungsmäßige Überzeugung nicht im künstlerischen Bereich nachhaltig ihren Ausdruck gefunden?

Hoetgers Verhalten im NS angemessen zu beurteilen, bereitet große Schwierigkeiten. Seine Einordnung im ‘Dritten Reich’ reicht vom Status eines entarteten Künstlers in der inneren Emigration durch Golücke, über den eines Mitläufers durch van Coelen bis hin zum eindeutigen, wenn auch nicht aktiv parteipolitisch tätigen Anhänger des NS durch Hirthe⁸⁴⁹. Selbst letzterer

⁸⁴⁵ Dazu V. Coelen, in: Tümpel 1992, S. 79 u. Golücke 1984, S. 70f., er verweist S. 221 auf einen Rückzug des Künstlers aus dem Bereich öffentlicher Wirkung im Spätwerk und der Beschränkung auf Porträtplastiken von Freunden in fast konservativer Form. Die Zurücknahme sei auch spürbar in der architektonisch unauffälligen Gestaltung des letzten Wohnhauses in Berlin Frohnau 1940, für das Hoetger auch nicht offiziell als Architekt auftritt.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Brief an Roselius vom 1. 11. 1936 (zit. nach Anczynowski 1998, S. 292).

⁸⁴⁸ Brief an Lockwood kurz vor Jahresende 1937 (zit. nach Anczynowski 1998, S. 496).

⁸⁴⁹ Golücke 1984, S. 23 u. S. 70f., v. Coelen, in: Tümpel 1992, S. 71 - 82, Hirthe, in: Anczynowski 1998, S. 278.

gesteht bei seinem harschen Urteil aber zu, daß es Phasen gab, 'in denen Hoetgers Zustimmung zum NS begeistert war, und solche, die von Depression und Verzweiflung an der künstlerischen Isolation bestimmt waren'⁸⁵⁰. Kritisch zu sehen ist, daß Hoetger, obwohl er im NS Deutschland trotz vieler Kontakte und Bemühungen von Freunden nicht mehr ausstellen kann und besonders durch Hitler selbst eindeutige Ablehnung erfährt, bis in die vierziger Jahre hinein scheinbar an den NS glaubt und, wie ein demütiger Bittbrief an Arno Breker zeigt, mit seiner Nicht-Anerkennung hadert: *"Daß ich jetzt in meinem Atelier in Frohnau glücklich und ruhig arbeiten kann, verdanke ich Ihnen, Herr Professor Breker, und ihrem Freund, dem Reichsminister Professor Speer. ... Bin ich so schon in Ihrer Schuld, so verzeihen Sie mir um so mehr, wenn ich mich heute wiederum mit einer Bitte an Sie wende. Ich möchte gerne einige Arbeiten meiner Hand im Haus der Deutschen Kunst zu München ausstellen, weshalb ich Sie als den offiziell anerkannten, ersten Fachmann und Bildhauer des Reiches um Ihre Fürsprache bitte. Sie kennen die Anwürfe, die früher und später gegen mich erhoben wurden. Indem man den Brunnenhof-Hoetger mit dem Barkenhoff-Vogeler verwechselte, wurde ich schließlich als "Balkanjude", "Kommunist", "Freimaurer" und "Konjunkturritter" durch Zeitungen und Zeitschriften gezerrt, bis endlich ein ungerechtfertigter Steckbrief früherer Verleumdungen in Irrtum sich abrunden ließ. Ich habe in diesen Jahren unentwegt in der Stille meines Ateliers geschafft und ich glaube, nach besten Kräften meinen Beitrag im großen Kampf der Nation geleistet zu haben und zu leisten. Sie werden verstehen..., daß ich es gerade in diesem Zeitpunkt als eine Verpflichtung empfinde, meine Arbeit in den Dienst der Nation zu stellen, eine Verpflichtung, deren Nichterfüllung mich innerlich keine Ruhe finden läßt. ..."*⁸⁵¹.

Wenn sich dem Künstler selbst wiederholt die Frage stellt, *"warum darf ich nicht mit meiner wahren Begeisterung an dem großen Aufbau Deutschlands mitarbeiten und warum will man mich nicht verstehen?"* und er zwischenzeitlich sogar die Möglichkeit des Weggangs aus Deutschland erwägt, wird ersichtlich, daß, unabhängig davon wie überzeugt seine Anpassung an das NS Regime gewesen sein mag, seine Existenz während dieser Jahre, da er um

⁸⁵⁰ Hirthe, ebd., S. 291.

⁸⁵¹ Brief vom 3. 12. 1942 (zit. nach Anczynowski 1998, S. 497).

Anerkennung ringt und sie nicht erhält, in jedem Fall als krisenhaft und voller Zweifel anzusehen ist⁸⁵². Diese Einordnung findet Bestätigung durch die Erstellung des einzigen plastischen **Selbstbildnisses** im Jahr 1936 [Abb. 166]⁸⁵³. Über einem stumpf abgeschnittenen Halsansatz gibt Hoetger seinen massigen Schädel in kompakter Form und mit unruhiger Oberflächenstruktur wieder. Die zerklüftete Gestaltung der Oberfläche, auf deren rauher, poröser Außenhaut gerade in der Ausführung in Bronze das Spiel aus Licht und Schatten Lebendigkeit, aber auch den Eindruck gesteigerter Unruhe evoziert, spiegelt das zerrissene Innere des Künstlers angemessen wider.

Die unter schweren Lidern nur als dunkle Schlitze zu erahnenden fast ganz geschlossenen Augen verwehren direkten Kontakt zum Betrachter, eventuell um die hier am ehesten offenbar werdende innere Gefühlslage zu verbergen. Durch die unkonventionelle Gestaltung der Augenpartie, mit der dem Problem der Ausdruckslosigkeit des bei Hoetger sonst nahezu ausnahmslos gefüllt gegebenen Augeninneren ausgewichen wird, wirkt der Künstler um so mehr in sich gekehrt, melancholisch-grüblerisch, von der Außenwelt abgewandt. Während der breite Mund und die ausgeprägten Nasolabial-Falten als charakteristisch für Hoetgers Gesichtszüge zu bezeichnen sind, reflektieren die nach unten gezogenen Mundwinkel Emotionen der Frustration und Verbitterung. Angesichts der öffentlichen Kritik und Ablehnung, die ihn kränkt und deprimiert, scheint der Künstler die Augen verschließen zu wollen, um ganz auf sich gestellt, seinem schöpferischen Tun, mit dem er sich noch in relativem Einklang befindet, nachgehen zu können⁸⁵⁴.

Nachdem 1943 eine Bombe seine Wohnung zerstört, ist Hoetger physisch, geistig und materiell am Ende. Anczynowski und van Coelen glauben nicht, daß er danach noch einmal die Kraft zu künstlerischer Arbeit aufgebracht

⁸⁵² Brief an Helfrich vom 16. 9. 1936 (zit. nach Anczynowski 1998, S. 280) u. zu Emigrationserwägungen Brief vom 30. 9. 1936: „...Wir haben Schluß gemacht mit der Idee uns in Deutschland fest niederzulassen. Wir suchen Ruhe und die Möglichkeit zur Vertiefung in meine künstlerische Aufgabe, die ich zu erfüllen habe. Wohin wir gehen, wissen wir noch nicht genau, es kann Wien sein...“ (Anczynowski 1998, S. 493).

⁸⁵³ Bronze, Höhe 31 cm, Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Bremen.

⁸⁵⁴ Vgl. dazu die bereits oben zitierte Äußerung im Brief an Roselius vom 1.11.1936: „ganz allein für mich ist nur die Tatsache wichtig, daß ich leben kann, um ungestört arbeiten zu können“ (zit. n. Anczynowski 1998, S. 192).

hat⁸⁵⁵. Seine seelische und körperliche Zerrüttung erschließt sich aus den Briefen seiner Frau Lee Hoetger nach 1945⁸⁵⁶. 1946 übersiedelt das Ehepaar ins schweizerische Beatenberg, wo der Künstler im Juli 1949 stirbt, ohne eine Rückkehr ins Kunstleben der Nachkriegszeit gefunden zu haben.

⁸⁵⁵ Anczynowski 1998, in der Dokumentation S. 501 u. v. Coelen, in: Tümpel 1992, S. 82.

⁸⁵⁶ Vgl. die Briefe in der Dokumentation bei Anczynowski 1998, S. 501.

IV. Ergebnisse

*"Nicht um die Konservierung der Vergangenheit,
sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung
ist es zu tun".*

Theodor Adorno/ Max Horkheimer⁸⁵⁷

1. Resümee

Abschließend ist zu konstatieren, daß nicht nur die Kontextualität zwischen dem Drang zur Selbstdarstellung und Krisensituationen im Leben eines Künstlers durch die Fülle des dargebotenen Materials eindeutig verifiziert werden konnte, sondern die Vehemenz des Einschnittes und der Existenzbedrohung durch den NS - wie die aufgezeigten Beispiele dokumentieren - eine in Quantität und Intensität deutlich gesteigerte Selbstbefragung zur Folge hatte. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß der Zweite Weltkrieg im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg weniger die künstlerische Aufarbeitung in Form von graphischen Folgen zum Kriegsgeschehen als Dokumentation des Schreckens auslöste, sondern, obwohl auch im Zweiten Weltkrieg zahlreiche Künstler zum Kriegsdienst herangezogen wurden, der Ausdruck persönlicher Erschütterung, beispielsweise geäußert in Form von Selbstbildnissen, vorherrscht⁸⁵⁸.

Durch das Ausgrenzungsprinzip der NS-Kunstpolitik zum gesellschaftlichen Außenseiter geworden, neigt der auf sich selbst gestellte Künstler zur Selbstbeschäftigung, ist gezwungen, die Dinge aus eigenem Empfinden heraus zu verarbeiten und zu bewältigen. Die eigene Physiognomie, die täglich leicht verfügbar ist, dient als Projektionsfläche wechselnder Gefühlsverfassungen, ist Mittel, um die innere Befindlichkeit zu visualisieren.

Dabei kamen dem Selbstporträt, das, wie man denken könnte, eher wenige gestalterische oder inhaltliche Variationsmöglichkeiten bietet, so unterschiedliche Funktionen zu wie Flucht in thematisch unverfängliche Motive, versteckte Widerstandsäußerung, monologisches Verinnerlichen des

⁸⁵⁷ Dialektik der Aufklärung, Vorrede, Amsterdam 1947.

⁸⁵⁸ Als Ausnahmen sind hier zu nennen der **Stalingrad-Zyklus** des Stuttgarter Künstlers Otto Herrmann (z. B. Abb. S. 84ff. im AK Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, 1999) sowie Wilhelm Rudolphs Grafik-Folge über das zerstörte Dresden (AK Wilhelm Rudolph, Das zerstörte Dresden, Dresden 1988).

momentanen Gefühlszustandes, Bekundung von Resignation oder Stärkung des Selbstbehauptungswillens. Ebenso konnte das Selbstbildnis eine didaktische Funktion im Sinne eines öffentlichen Appells zu antifaschistischer Haltung oder eine Memorialfunktion zur Mahnung für die Nachwelt implizieren. Die Tatsache, daß während der NS-Jahre kein affektiertes Posieren vor dem Spiegel, kein selbstherrliches Auftreten in der Rolle des gefeierten Künstlers stattfanden, bezeugt, daß die Selbstdarstellung in diesen Jahren primär aus innerer Notwendigkeit betrieben wurde.

Die Suche nach **Selbstbildnissen im Angesicht der Bedrohung durch den NS** erscheint insofern besonders gerechtfertigt, als in dieser Kunstgattung weitaus unmittelbarer und persönlicher als in den abstrakten Stimmungen der Gemälde eines Hartung, Nay, Winter oder Baumeister die Sorgen, Ängste und Nöte der Zeit ihren direkten Ausdruck finden⁸⁵⁹.

Im vergleichenden Fazit ist festzustellen, daß das Jahr 1937 mit der großangelegten Schandausstellung *Entartete Kunst* in München und den damit verbundenen Säuberungsaktionen bei den betroffenen Künstlern, unabhängig davon, ob sie sich in der inneren oder der äußeren Emigration befanden, verstärkt Reaktionen hervorrief und die Versicherung der künstlerischen Existenz durch ein Selbstbildnis in besonderem Maße provoziert hat. Im Jahr 1937 stellten sich folgende Künstler im Selbstbildnis dar: Dix, Höch, Kokoschka, Hofer, Grosz, Beckmann, Nagel, Meidner, Battke, in Zeichnungen die Bildhauer Karsch und Marcks, Cremer modellierte sich als sterbender Soldat und der Bildhauer Ludwig Godenschweg - von dem 1937 mindestens eine Arbeit als entartet beschlagnahmt wurde - fertigte von sich selbst ein Bildnis in Terrakotta⁸⁶⁰.

Nicht ausnahmslos alle Künstler, die von NS-Seite Verfolgung und Verfemung zu erleiden hatten, sind im Umkehrschluß konsequenterweise als entschiedene

⁸⁵⁹ Mit ähnlichen Argumenten begründet Francis Bacon seine Ablehnung der abstrakten Kunst, die nur *"ziemlich verwässerte lyrische Gefühle übermitteln, so wie das meiner Ansicht nach jede Form kann. Aber ich glaube nicht, daß sie wirklich Gefühl im erhabenen Sinn des Wortes auszudrücken vermag."* (zit. n. D. Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon, München 1982, S. 61).

Gegner des NS anzusehen. Die im Rahmen der Arbeit besprochenen Künstler können allerdings in dem Sinne als Antagonisten der NS-Kunstpolitik bezeichnet werden, als sie sich nicht gewillt zeigten, sich in ihrer künstlerischen Freiheit der Reglementierung bedingungslos zu beugen. Noch einmal ist an dieser Stelle, wie schon in der Vorbemerkung zum Kapitel *Plastische Selbstbildnisse*, dezidiert festzuhalten, daß regimekonforme Künstler während der Zeit der NS-Diktatur kaum Selbstbildnisse geschaffen haben (Richard Ziegler, Werner Peiner, Josef Thorak, Arno Breker).

Ein durch soziale Dissoziation ausgelöstes Krisenempfinden evoziert Selbstzweifel und damit das Verlangen, die eigene Identität (im Spiegel) zu überprüfen oder neu zu ergründen, wohingegen eine Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen die Notwendigkeit einer solchen Vorgehensweise aufhebt.

Der Blick auf die deutsche Kunst jener Jahre zwischen Anpassung und Verfemung zeigt insgesamt, daß bei vielen, gerade den in der inneren Emigration gebliebenen Künstlern, die Kraft, die das 'Durchhalten' und Weiterarbeiten erforderte, auf Kosten der Qualität ging.

Hierzu ist zu bemerken, daß Krisenphasen im Werk bekannter Künstler, die bisher in kunsthistorischen Publikationen gerne ausgegrenzt wurden, einer Zurkenntnisnahme und Neubewertung als Ausdruck künstlerisch umgesetzter Konflikte zwischen dem Ich und der Welt bedürfen.

Als eine Gemeinsamkeit, die alle Selbstbildnisse der von den Gegebenheiten des NS beeinträchtigten, von Verfolgung und Diffamierung betroffenen Künstler kennzeichnet, ist die nahezu ausnahmslos ablesbare Erschütterung, die durchgängige Verunsicherung, anzusehen, die dokumentiert, daß der Einschnitt der Dauer des 'Dritten Reiches' nicht nur auf die äußeren Lebensumstände, sondern wegen der rigorosen Übergriffe im kulturellen Bereich auch auf das künstlerische Schaffen Auswirkungen hatte, so daß der Qualitätsbegriff in der Zeit des Exils notwendigerweise die politische und soziale Komponente mit einbeziehen muß. Es gilt das Stichwort 'Qualitätsverfall' durch differenzierte und adäquate Herangehensweise aufzuarbeiten.

⁸⁶⁰ Das Selbstbildnis von Godenschweg abgebildet bei D. Schmidt, *Ich war...*, 1968, S. 85 u.

Als technische Konsequenzen können benannt werden: Neigung zu möglichst wenig Aufwand an Material und Kosten, Bedürfnis nach unmittelbarem, spontanem Festhalten momentaner Gefühlszustände überwiegend in Zeichnung, Gouache, Aquarell und Pastell bei einer insgesamt festzustellenden Tendenz zu kleineren Formaten.

2. Vergleichende Analyse

Die Ausgangssituation des Selbstporträts impliziert die Kongruenz von Subjekt und Objekt der Darstellung. Der imaginäre Blick des Dargestellten aus dem Bild heraus auf den Betrachter, der eigentlich der Blick des Künstlers auf sein Ich im Spiegel ist, gewinnt dabei wichtige Aussagekraft⁸⁶¹.

Bleibt der appellative Charakter in seiner Zweideutigkeit - Blick in den Spiegel erscheint später als Blick auf den Betrachter - bestehen, so kann der sich selbst darstellende Künstler über die Art und Weise der Blickgestaltung Informationen, Anliegen und Emotionen an den Betrachter weiterleiten. Mit Wilhelm Waetzoldt erreicht dieser 'fixierende Blick' oder 'Nahblick' den Eindruck 'höchster Aktivität und willentlichen Festhaltens einer Sache oder Person'⁸⁶². Oft war diese Form der Selbstdarstellung, die sich bewußt nach außen an den Rezipienten wendet, verbunden mit der Beifügung von zusätzlich zur Spezifizierung des zeitlichen Rahmens beitragenden Accessoires oder einer erzählerischen Hintergrundgestaltung, in der etwa durch die Umgebung eines Internierungslagers auf die Situation des Künstlers hingewiesen wird. Dieser Art der Selbstdarstellung ist zumeist eine Memorialfunktion impliziert.

Aussagen und Schlußfolgerungen über den Gefühlszustand des sich selbst Darstellenden sind auch bei gegenteiliger Ausgangslage möglich, wenn der Blickkontakt zum Ich im Spiegel respektive zum Betrachter nicht in direkter Weise gesucht wird, sondern - um bei Waetzoldts Unterscheidungskriterien zu bleiben - im 'Fernblick' die Augen in einer Richtung parallel geradeausgestellt unbestimmt aus dem Bildraum herausschauen⁸⁶³. Dann erscheint der sich selbst porträtierende Künstler in meditativ-melancholischer Zurückgezogenheit

Tafel 60.

⁸⁶¹ Vgl. hierfür A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964 sowie bereits G. Simmels *Studien zur Struktur des Porträts*, insbes. die diesbezüglichen Passagen in Simmels *Rembrandt-Studien*, Leipzig 1916, S. 31-32 (siehe unten Anm. 869).

⁸⁶² Vgl. W. Waetzoldt 1908, S. 52.

in sich selbst um so intensiver seine momentane Situation zu überdenken. Er bleibt in monologischer Form von der Außenwelt abgeschottet. In größerem Umfang als bei der appellativen Form der Selbstdarstellung sind biographische Informationen oder Selbstaussagen notwendig, um den Gehalt des Selbstbildnisses angemessen erfassen zu können.

In Erwähnung der zur Deutung der Selbstbildnisse aufschlußreichen Blickgestaltung ist auf grundlegende Unterschiede zwischen Malerei und Plastik hinzuweisen.

Wie im Vergleich unschwer festzustellen, bietet die Malerei die Möglichkeit zu größerer Spontaneität. Es sind mehr mimische Varianten als Zeichen schwankender Gefühlsstimmungen möglich und dadurch der Ausdruck größerer Individualität, besonders aufgrund der variableren Blickgestaltung, der als Vermittler und Träger von Gefühlen entscheidende Aussagekraft zukommt.

Der Porträtskulptur dagegen bereiten die Augen als der, mit Waetzoldt, 'unplastischste Teil des Körpers' große Schwierigkeiten⁸⁶⁴. Waetzoldt betont, daß *"von den individuellen Verschiedenheiten einmal abgesehen - die AUGEN ganz allgemein in höherem Grade als Mund, Nase und Stirn Seelisches verraten ..."*⁸⁶⁵. Die Skulptur, der man wegen ihrer Möglichkeit zur dreidimensionalen Darstellung und der haptischen Qualitäten größere Naturnähe in bezug auf die Erfassung des menschlichen Körpers bescheinigen kann - Johann Gottfried Herder spricht in seinem Traktat *Plastik* 1778 von der *"dargestellten, tastbaren Wahrheit"* der Skulptur⁸⁶⁶ -, unterliegt, was Nuancenreichtum und Unmittelbarkeit des Ausdrucks anbelangt, doch gewissen Einschränkungen. Hierzu konstatiert schon Georg Simmel in seinen kunstphilosophischen Untersuchungen, daß die Plastik immer dem Zwang unterliegt, beide Gesichtshälften symmetrisch abbilden zu müssen, ohne die Möglichkeit der Auswahl einer bestimmten Ansicht oder einer momentanen

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ Ders. S. 53.

⁸⁶⁵ W. Waetzoldt 1908, S. 50.

⁸⁶⁶ Johann Gottfried Herder, *Plastik*, Riga 1778 (Wiederabdruck bei E. Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971, S. 415).

Kopfwendung und daher immer generalisierter bleibt als die Malerei⁸⁶⁷. Die Identität einer Person, so führt Arthur Schopenhauer aus, beruht *"auf dem Ausdruck des Blickes ..., der den identischen Willen und unveränderlichen Charakter einer Person enthält"*. *"In der Skulptur bleiben Schönheit und Grazie die Hauptsache. Der eigentliche Charakter des Geistes, hervortretend in Affekt, Leidenschaft, Wechselspiel des Erkennens und Wollens, durch den Ausdruck des Gesichts und der Geberde [sic!] allein darstellbar, ist vorzüglich Eigenthum der Malerei. Denn obwohl Augen und Farbe, welche außer dem Gebiet der Skulptur liegen, viel zur Schönheit beitragen, so sind sie doch für den Charakter noch weit wesentlicher"*⁸⁶⁸.

Das festzustellende Defizit der Porträtplastik in puncto Blickgestaltung scheint mir am charakteristischsten nachvollziehbar in einer seltenen Augenkrankheit, die im medizinischen Sprachgebrauch als *Seelenblindheit* bezeichnet wird⁸⁶⁹. Bei dieser Krankheit fällt das Sehzentrum im Gehirn aus und, obwohl die Augen rein äußerlich vollständig intakt bleiben, kann der Patient nichts mehr wahrnehmen und also mit den Augen auch keine Emotionen ausdrücken. Dieser Effekt entspricht dem Versuch eines Bildhauers, Augen plastisch wiederzugeben, wobei noch zwischen der bloßen plastisch gefüllten Darstellung und der den Blick vitalisierenden Gestaltung 'en creux' mit eingeritzten, teilweise punktierten Pupillen zu unterscheiden ist⁸⁷⁰, und ihnen doch kaum Lebendigkeit und Wärme geben zu können, da die Möglichkeit fehlt wie in der Malerei Glanzlichter und Schatten aufzusetzen.

Insgesamt tendiert die Plastik im Bereich Porträt-, Selbstdarstellung somit mehr zur Verdichtung charakteristischer Wesensmerkmale, zur Abstraktion vom Subjektiven, zur Beschreibung der *"zeitlos qualitativen Wesenheit des Individuum"* (Georg Simmel).

⁸⁶⁷ Georg Simmel, Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: Das Individuum und die Freiheit. Essays, Berlin 1984, S. 140 - 45, hier S. 143. In gleicher Richtung auch im Aufsatz Das Problem des Porträts 1918, in: Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze, Potsdam 1922, S. 106.

⁸⁶⁸ Arthur Schopenhauer, Alter und Jugend: Vom Lauf der Zeit, in: Vom Nutzen der Nachdenklichkeit. Ein Schopenhauer-Brevier, hrsg. von O. A. Böhmer, München ²1988, S. 119-129, hier S. 126 und A. Schopenhauer, Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst, in: Die Welt als Wille und Vorstellung I, Bd. I der Zürcher Ausgabe A. Schopenhauer, Werke in zehn Bänden, Zürich 1977, S. 219-335, hier S. 287.

⁸⁶⁹ Nach H. Belting/ C. Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 53.

⁸⁷⁰ Vgl. dazu J. A. Schmoll-Eisenwerth, Rodin-Studien, München 1983, S. 206f.

Im behandelten Zeitraum, in dem es den Künstlern immer wieder wichtig war, auf die Unmenschlichkeit und Unzulänglichkeit der Verhältnisse im NS aufmerksam zu machen, konnte die Selbstbilnis-Plastik insofern adäquate Funktionen übernehmen, als ihr trotz der subjektiven Darstellungsform allgemeingültig zeitdeutende Kriterien zukamen und sie über die individuellen Aussagen hinaus in Kenntnis des zeitlichen Hintergrundes unwillkürlich eine Art Mahnmalcharakter erhielt.

3. Schlußbetrachtung

Abschließend ist auf die in der Themenstellung aufgeworfene Frage nach dem Ende der Moderne durch die NS-Kunstpolitik zu sprechen zu kommen. Wie effizient, so ist diesbezüglich zu überdenken, konnte Hitler sein erklärtes Ziel, unliebsame, unbequeme, kritische Kunstrichtungen auszuschalten, zu negieren und zu verunglimpfen, in die Tat umsetzen?

Hierzu sind primär die zahlreichen Opfer zu nennen, die, wie die Dresdner Künstlerin Elfriede Lohse-Wächtler (1940), Fritz Schulze (1942), der Bildhauer Kurt Schumacher (1942), der Kupferstecher Johannes Wüsten (1943), Otto Ritschbieter (1943), der Bildhauer und Mitbegründer des *Jungen Rheinland* Peter Ludwigs (1943), der Mitbegründer der Gruppe der *Progressiven* Stanislaw Kubicki (1943), der Maler Otto Albrecht (1943), Franz Monjau (1945), Alfred Frank (1945), der holländische Künstler Hendrik Nicolaas Werkman (1945) von Hitlers Vernichtungswerk tatsächlich erfaßt oder durch unausgesetzte NS-Verfolgung in den Selbstmord getrieben wurden. Nicht zu vergessen die Künstler, die verfeimt starben wie Max Liebermann (1935), Ernst Barlach (1938), der Graphiker Paul Holz (1938), der Bildhauer Christoph Voll (1939), Emil Rudolph Weiss (1942), Oskar Schlemmer (1943), der Bildhauer und Mitglied der Dresdner Sezession Ludwig Godenschweg (1942) oder Alexej Jawlensky, der, seit 1933 mit Ausstellungsverbot belegt, erleben muß, daß seine zweiundsiebzig in öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke beschlagnahmt werden und der vereinsamt im inneren Exil stirbt (in Wiesbaden 1941), genauso wie Christian Rohlf (1938), der noch kurz vor seinem Tod nach dem freiwilligen Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste befragt, weitblickend bekundet hat: „*..ich bin als*

*Künstler siebzig Jahre lang meinen eigenen Weg gegangen und habe gearbeitet, ohne zu fragen, wieviel Beifall oder Mißfallen ich ernte ... Zustimmung oder Ablehnung ...machen mein Werk weder besser noch schlechter; ich überlasse das Urteil darüber der Zukunft"*⁸⁷¹.

Weiterhin wurde festgestellt, daß viele Künstler angesichts des auf sie ausgeübten Drucks eine Emigration vorziehen und manche, wie Beckmann, Klee, Wollheim, Feininger, Schwitters, Hartung oder Gropius nicht nach Deutschland zurückkehren, so daß die dortige Kunstszene zumindest um einiges ärmer wurde.

Künstler wie Dix, Hubbuch, auch Schlichter und Grosz zeigten deutliche Auswirkungen in thematischer Umorientierung (Wechsel in religiöse Motive, Landschaft) und veränderter Formsprache, die sich in den meisten Fällen mit dem Ende des 'Dritten Reiches' wieder verliert. Dazu bemerkt Rainer Lepsius treffend: *"Auch jene, die in ihrer Wertorientierung und in ihrem Verhalten nicht faschistisch oder antifaschistisch waren, unterlagen diesem Disziplinierungsdruck [der Nazis] und der Verhaltensbeschränkung. Die Erfahrung der Ausschließung, der Verdächtigung und Bedrohung verengte den Horizont, führte zu einer Bezogenheit auf das Regime und zu einer lähmenden Isolierung. Selbst wenn man das Regime ablehnte, unterlag man dem Anpassungszwang, benützte die Sklavensprache der Verhüllung des wirklich Gemeinten, übernahm in der Begrifflichkeit des Herrn noch die Sprache des Unterdrückers gegen den man sich auflehnte"*⁸⁷².

Generell war in den dreißiger Jahren ein Abflachen der stilistischen Ausprägungen zu beobachten. Die früheren Neusachlichen und Veristen gaben sich weniger anstößig, weniger aggressiv in ihren Bildaussagen und tendierten thematisch häufig zum Ausweichen in die Landschaft, während bei den früheren Expressionisten ein weicherer, mehr ornamentaler Stil mit allgemein ruhigerem eher impressionistischen Pinselduktus auszumachen war.

Offen muß die Frage nach der Entwicklung und eventuellen Bedeutung jener jungen Künstler bleiben, die am Anfang ihrer Laufbahn von den Ereignissen

⁸⁷¹ Dokument 155 bei Brenner 1972, S. 148f.

der NS-Machtergreifung betroffen und in ihren Möglichkeiten beschnitten wurden. Sie blieben zum großen Teil bis heute in Vergessenheit, da man in der kulturpolitischen Praxis nach dem Zusammenbruch des NS bevorzugt Künstler ausstellte, die bereits zuvor einen Namen hatten oder andernfalls den Blick ins Ausland schweifen ließ. Hierzu bemerkt unter anderen Werner Haftmann in seiner Publikation von 1986: *"Aber ich wünschte, daß wir uns im Kreis der älteren Meister der modernen Kunst auch jener verratenen u. verlassenen Jugend wieder erinnerten, die zu einem Teil in dieser Nacht versank, zum anderen aber durch diese Nacht des Wahnsinns die Fackel weitertrug"*⁸⁷³!

Ein weiteres Problem hinsichtlich der Rezeption von Kunst im Widerstand gegen den NS resultiert daraus, daß viele gerade der noch jüngeren Künstler sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 aus ihrer antifaschistischen, oftmals KPDnahen Haltung heraus der SBZ und späteren DDR zuwandten, um dort in deutlicher Abgrenzung zum NS-System - wie sie glaubten - am kulturellen Neuaufbau mitzuwirken. Sie gerieten auf diese Weise in die Fänge einer neuerlichen, die künstlerische Freiheit unterdrückenden oder zum ideologischen Machtkampf mißbrauchenden Diktatur und hatten oft nicht mehr die Kraft das zu erkennen und diesem System noch einmal zu widerstehen.

Im Bewußtsein der westlichen Rezipienten wurden sie mit dem Stempel des anrüchig Kommunistischen belegt und waren offenbar dadurch auch mit ihrem kämpferischen Einsatz während der NS-Jahre nicht weiter von Bedeutung. Als gängiges Vorurteil erfuhr die Klassifizierung von Kunst aus den Jahren der NS-Diktatur in antifaschistische = moderne = abstrakte Kunst wiederholt Bestätigung⁸⁷⁴. Der realistischen, sozialkritischen, klassenkämpferischen Kunst aus diesem Zeitraum wurde hingegen die Möglichkeit einer Abgrenzung zur NS Kunst abgesprochen⁸⁷⁵.

⁸⁷² M. Rainer Lepsius, Demokratie in Deutschland. Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze, Göttingen 1993, S. 128.

⁸⁷³ Vgl. zu dieser Tendenz insgesamt beisp. A. Lobbenmeier, Umbrüche - Überlegungen zu einer anderen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Scheel/ Bering 1998, S. 12ff. sowie den Aufsatz G. Schneiders, in: Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, Köln 1999, S. 9ff.

⁸⁷⁴ Dazu macht kritisch G. Schneider, in: Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, Köln 1999, S. 13, hier auch Anm. 14 auf die zum Teil äußerst selektive Behandlung von verfemter Kunst, beisp. durch W. Haftmann, Köln 1986 aufmerksam.

⁸⁷⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von T. Fichter, Ungemalte Deutschlandbilder, in: Deutschlandbilder, Frankfurt 1997, S. 38-47, bes. S. 38f.

Auf die vernachlässigte Aufmerksamkeit gegenüber der kritischen, realistischen Kunst - auch was die Präsenz in Museen und Ausstellungen angeht - wurde von einigen Kunsthistorikern und Künstlern wie Rainer Zimmermann, Jutta Held, Ernst Antoni, Dietrich Schubert und Bildhauern wie Jürgen Weber, Waldemar Otto oder Alfred Hrdlicka seit Ende der achtziger Jahre hingewiesen⁸⁷⁶. Wie einleitend bereits erwähnt, finden neuerdings in einigen Publikationen zu fast vergessenen Künstlern, hervorzuheben ist hier der umfangreiche Bestandskatalog der Sammlung Gerhard Schneider⁸⁷⁷, diese lange vorgebrachten Einwände Gehör.

Die fortzuführende Aufzählung von schädigenden Auswirkungen und Negativfolgen durch Hitlers Kunstpolitik erweist: Die Beeinträchtigung der modernen Kunst durch die kulturpolitischen Säuberungsaktionen des NS ist bei weitem nicht zu überschätzen, ist vielmehr bis heute nicht zu allgemeinem Bewußtsein gelangt. Von einem 'Ende der Moderne' jedoch muß nicht gesprochen werden, besser von einem tiefgehenden Einschnitt in deren Entwicklung, die in ihrer Kontinuität aber nach 1945 durch exilierte und in die innere Emigration zurückgezogene Künstler fortgeführt wird: Wie wir sahen, melden sich viele nach der Niederlage des NS zu Wort, versuchen, sofern man sie läßt, am geistig-kulturellen Neuaufbau Deutschlands mitzuwirken.

Während nach 1949 in der späteren DDR die ideologische Vereinnahmung einsetzt, bleibt für den westlichen Teil Deutschlands nach 1945 eine Tendenz feststellbar, Widerstandskunst, antifaschistische oder gesellschaftskritische Künstler wegen unangenehmer Erinnerungen, deren Verdrängung bequemer ist, zu ignorieren, ihnen wegen des Postulats der "Abstrakten" weniger Popularität zukommen zu lassen⁸⁷⁸. Martin Papenbrock weist in seiner Untersuchung zum Ausstellungswesen nach 1945, was die Rezeption von Exil- und Widerstandskunst sowie ihre Museums- und Ausstellungspräsenz anbelangt, dezidiert auf eine *"durchaus normierende Wirkung der NS*

⁸⁷⁶ Vgl. den Beitrag von J. Held, in: Tendenzen (1987), S. 12ff.; und Hrdlicka in einem Interview mit H. Ritzky ebd. S. 24ff. sowie E. Antoni, in: Tendenzen (1988), S. 5ff. (die Zeitschrift Tendenzen veranstaltete eine Umfrage zum Thema soll NS-Kunst ins Museum?). D. Schubert, Dix mit Selbstzeugnissen, 41996, S. 134.

⁸⁷⁷ Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, Köln 1999.

⁸⁷⁸ Edgar Ende sprach 1953 anlässlich der 3. Künstlerbundaustellung sogar von einer 'Diktatur der Abstrakten' (s. dazu Markus Krause, in: M. M. Moeller, Max Pechstein, 1996, S. 132).

Kunstverbote auf die Kunstgeschichte nach 1945“ hin, die bis heute fortwirkt⁸⁷⁹.

Um dieser Tendenz wirksam entgegenzuarbeiten ist es Zeit, daß die damaligen Versuche von Künstlern, beispielsweise in Form von Selbstbildnissen, unmenschliche Unterdrückung zu dokumentieren, als Mahnung zu Kritikbereitschaft und Distanzierung von neofaschistischen Tendenzen angemessene Beachtung erfahren.

⁸⁷⁹ M. Papenbrock 1996, S. 12. Ein Desinteresse diesen Themenbereich betreffend ist auch für die Documenta I 1955 in Kassel zu verzeichnen, deren Ziel es war die Kunst vor 1933 und nach 1945 zu zeigen. Walter Grasskamp verweist in seiner Rezension der Ausstellung zu Recht auf das Fehlen jüdischer (Meidner, Freundlich) u. politischer Künstler (Grosz, Heartfield) u. konstatiert: *„In der Entpolitisierung der Kunst lieferte die erste Documenta ihren wesentlichen*

Index

A

Adler, Jankel 24; 153; 172–75
 Ahner, Alfred 197
 Albiker, Karl 266; 283
 Albrecht, Otto 340
 Altdorfer, Albrecht 35; 41
 Arp, Hans 242

B

Balden, Theo 198; 285
 Balke, Elias 259
 Barlach, Ernst 10; 13; 21; 24; 67; 210–14; 273;
 308; 323; 340
 Battke, Heinz 185; 252–55; 334
 Baumeister, Willi 9; 222; 334
 Beckmann, Max 10; 15; 22; 24; 46; 59; 119–
 35; 137; 156; 193; 231; 236; 263; 264; 311–
 15; 334; 340
 Belling, Rudolf 266
 Benjamin, Walter 25
 Bienert, Fritz 39
 Blumenthal, Hermann 265
 Bosch, Hieronymus 230
 Breker, Arno 264; 266; 324; 335
 Bruegel, Pieter 230

C

Callot, Jacques 194
 Campendonk, Heinrich 238
 Chagall, Marc 15; 172
 Citroen, Paul 259
 Consemüller, Erich 298
 Corinth, Lovis 20; 156
 Courbet, Gustav 12
 Cranach, Lucas 41; 257
 Cremer, Fritz 264; 273–78; 283; 288; 334

D

Davringhausen, Heinrich Maria 184; 207
 Defregger, Franz 20
 Derain, André 172; 215
 Dix, Otto 15; 20; 24; 28; 27–43; 46; 47; 54;
 59; 63; 68; 94; 96; 122; 123; 124; 137; 141;
 143; 148; 156; 201; 230; 235; 239; 255; 257;
 263; 273; 283; 334; 340
 Dörries, Bernhard 87
 Dürer, Albrecht 12; 250; 257

E

Ehrlich, Georg 305–7
 Einstein, Carl 25
 Ensor, James 12; 162
 Ernst, Helen 257–62

Ernst, Max 225

F

Feininger, Lyonel 340
 Felixmüller, Conrad 88–95; 132
 Fiori, Ernesto de 294–98
 Frank, Alfred 340
 Freundlich, Otto 153; 177; 238; 285
 Friedländer-Wildenhain, Marguerite 299
 Friedrich, Caspar David 35

G

Gauguin, Paul 12
 Gerlach, Erich 197
 Gerstel, Wilhelm 273
 Geyer, Wilhelm 81–86
 Gimpel, Bruno 25
 Godenschweg, Ludwig 334; 340
 Goldschmidt, Hilde 118
 Gotsch, Friedrich Karl 27
 Goya, Francisco de 12; 194; 230
 Graf, Artur 27
 Griebel, Otto 197; 228; 255; 283
 Gropius, Walter 298; 340
 Grosz, George 15; 20; 24; 39; 59; 101; 109;
 122; 135–46; 167; 201; 230; 233; 236; 334;
 340
 Grundig, Hans 20; 227–32; 260; 261; 283;
 284; 287; 318; 320
 Grundig, Lea 227; 230; 231
 Grützner, Eduard 20
 Günther, Kurt 255–57

H

Haarburger, Alice 153
 Hahn, Hermann 316
 Haizmann, Richard 177
 Hartung, Hans 334; 340
 Hasenclever, Walter 25
 Hausmann, Raoul 236; 237; 242
 Heartfield, John 24; 139; 198; 236; 237; 285
 Heckel, Erich 13; 66–71
 Heine, Thomas Theodor 154
 Herzberg, Walter 153
 Herzfelde, Wieland 24; 139; 145
 Hesse, Hermann 188
 Höch, Hannah 96; 235; 236–43; 334
 Hoetger, Bernhard 264; 325–32
 Hofer, Karl 15; 22; 24; 59–66; 68; 96; 159;
 248; 252; 263; 280; 325; 334
 Hoffmann, Eugen 228; 232; 264; 283–88
 Holbein, Hans 257
 Holz, Paul 340
 Holzmeister, Clemens 39
 Hubbuch, Karl 73; 78; 216; 232–36; 340

politischen Beitrag” (W. Grasskamp, in: Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Düsseldorf 1987, S. 20).

J

Jawlensky, Alexej von 27
Jürgens, Grethe 197

K

Kandinsky, Wassily 9
Kanoldt, Alexander 20; 87
Kardorff, Konrad von 158
Karsch, Joachim 264; 267–73; 334
Kasper, Ludwig 265
Kerr, Alfred 139
Kirchner, Ernst Ludwig 25; 61; 66; 119
Klee, Paul 13; 15; 24; 202–6; 209; 210; 340
Klimsch, Fritz 266
Klimt, Gustav 305
Knabe, Eva 228
Koelle, Fritz 232; 264; 316–19
Kogan, Moissej 153
Kokoschka, Oskar 13; 15; 39; 63; 132; 155;
168; 197–202; 306; 334
Kolbe, Georg 264; 266; 320–25
Kollwitz, Käthe 20; 24; 39; 44; 54–59; 132;
154; 212; 263; 264; 273; 275; 304; 307–11;
315
Kralik, Hans 225
Kubicki, Stanislaw 340
Küppers, Willi 27

L

Lehmbruck, Wilhelm 305
Lemmé, Maria 153
Lenk, Franz 20; 35; 36; 39; 87
Levin, Julo 153
Levy, Rudolf 153; 182–87; 253; 254
Liebermann, Max 154–59; 198; 280; 323; 340
Lingner, Max 224–27
Loewenthal, Käthe 153
Lohmar, Heinz 225
Lohse-Wächtler, Elfriede 339
Loth, Wilhelm 308
Ludwigs, Peter 339

M

Maillet, Leo 193–96
Maillol, Aristide 325
Makart, Hans 20
Mammen, Jeanne 218–20
Marcks, Gerhard 122; 265; 298–305; 334
Martin, Günther 110; 111; 112
Matisse, Henri 182
Meid, Hans 159
Meidner, Ludwig 153; 167; 175–82; 202; 334
Mense, Carlo 95–98
Meunier, Constantin 317
Minne, Georg 305
Moll, Oskar 122
Monjau, Franz 340
Moureaux, Clément
d. i. Carl Meffert 258
Muche, Georg 122; 221–24
Müller-Hufschmid, Willi 78–81
Munch, Edvard 21

N

Nagel, Otto 20; 24; 44; 48–54; 57; 96; 334
Nägele, Reinhold 146–51; 181; 202
Nay, Wilhelm 334
Nemes, Endre 192
Neuburger, Klara 153
Nolde, Emil 13; 15; 21; 23; 25; 39; 61; 66; 67;
243
Nussbaum, Felix 153; 159–66; 193

O

Ohser-Plauen, Erich 25
Ossietzky, Carl von 139

P

Pankok, Otto 24; 264; 288–94
Paul, Bruno 275
Pechstein, Max 26; 243–48
Peiner, Werner 87; 98; 335
Platek, Felka 153; 159
Purmann, Hans 158; 185; 253; 254

Q

Querner, Curt 20; 31; 43–48; 53; 228; 284; 318

R

Rabus, Carl 164
Räderscheidt, Anton 206–10
Radziwill, Franz 87; 102; 109–17; 231
Rembrandt
eigtl. Rembrandt Harmensz. van Rijn 12
Ritschbieter, Otto 339
Rodin, Auguste 325
Roeder, Emmy 265
Rohlf, Christian 340
Rössing, Karl 73
Rousseau, Henri 159; 161; 189

S

Salomon, Charlotte 153
Schad, Christian 101; 98–101
Scharff, Edwin 265; 266
Scharl, Josef 118
Scheibe, Richard 266
Schelenz, Walter 73
Schinkel, Karl Friedrich 35
Schlemmer, Oskar 13; 24; 222; 299; 340
Schlichter, Rudolf 73; 101–9; 340
Schmidt-Rottluff, Karl 66
Schnarrenberger, Wilhelm 71–77; 122; 133;
216; 234
Scholz, Georg 73; 78; 214–18; 234
Schrumpf, Georg 20; 87
Schulze, Fritz 228; 283; 339
Schumacher, Kurt 339
Schwesig, Karl 39; 167; 289
Schwitters, Kurt 242; 340
Seemann-Wechsler, Hilde 153
Seitz, Gustav 265; 266
Sintenis, Renée 264; 278–83
Skade, Fritz 228
Spiro, Eugen 168; 187; 207

Stadler, Toni 265
 Stam, Mart 232; 287; 320

T

Tappert, Georg 257
 Thiersch, Paul 298
 Thoma, Hans 20
 Thorak, Josef 264; 324; 335
 Tischler, Heinrich 153
 Toller, Ernst 25
 Tucholsky, Kurt 25

V

van der Rohe, Mies 67
 van Gogh, Vincent 12; 159
 Vogeler, Heinrich 39
 Völker, Karl 27
 Voll, Christoph 216; 265; 266; 340

W

Weiss, Emil R. 275; 280; 340
 Weiß, Ernst 25
 Weiss, Peter 187–93
 Wenger, Wilhelm 103
 Werkmann, Hendrik N. 340
 Winkler, Otto 228; 229
 Winter, Fritz 334
 Wissel, Adolf 87
 Wollheim, Gert 24; 39; 166–72; 194; 340
 Wüsten, Johannes 119; 198; 285; 339

Z

Ziegler, Adolf 105
 Ziegler, Richard 248–52; 335
 Zille, Heinrich 49
 Zweig, Stefan 25

VI. Abkürzungen

AK	=	AK
ASSO Deutschlands auch ARBKD	=	Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler
DAZ	=	Deutsche Allgemeine Zeitung
DDR	=	Deutsche Demokratische Republik
EK	=	Entartete Kunst (Ausstellung in München 1937)
FDKB	=	Freier Deutscher Kultur Bund
Gestapo	=	Geheime Staatspolizei
GDK	=	Große Deutsche Kunstausstellung
HdDK	=	Haus der Deutschen Kunst (München)
KdF	=	Kraft durch Freude
KP	=	Kommunistische Partei
KPD	=	Kommunistische Partei Deutschlands
KPF	=	Kommunistische Partei Frankreichs
KZ	=	Konzentrationslager
Lit.verz.	=	Literaturverzeichnis
NS	=	Nationalsozialismus/ nationalsozialistisch
NSDStB	=	Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund
NSMH	=	Nationalsozialistische Monatshefte
RGBl.	=	Reichsgesetzblatt
RKbK	=	Reichskammer bildende Künste
RKK	=	Reichskulturkammer
SA	=	Sturmabteilung
SBZ	=	Sowjetische Besatzungszone
SED	=	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands

SS	=	Schutzstaffel
VB	=	Völkischer Beobachter
VJHZ	=	Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte

VII. Quellen- und Literaturverzeichnis

J. Adler, 100 Werke zum 100. Geburtstag, AK Galerie Remmert und Barth Düsseldorf, Düsseldorf/ Krefeld 1995.

Jankel Adler 1895 - 1949, AK Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1985.

V. Adolphs, Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1993.

W. Alff, Der Begriff des Faschismus und andere Aufsätze zur Zeitgeschichte, Frankfurt 1973.

M. Anczynowski (Hrsg.), Bernhard Hoetger. Skulptur Malerei Design Architektur, Bremen 1988.

Angriff auf die Kunst. Der faschistische Bildersturm vor fünfzig Jahren, Weimar 1988.

Années 30 en Europe. Les temps menaçant 1929 - 1939, ed. par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1997.

Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst - Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“, Hrsg. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1997.

E. Antoni, Wer 'gewinnt die Zukunft'? Faschismus, Verfolgung, Widerstand in der Kunst - und die 'kulturelle Hegemonie', in: Tendenzen 29 (1989), H 164, S. 5 - 13.

K. Arndt, Max Beckmann: Selbstbildnis mit Plastik. Stichworte zur Interpretation, in: Ars Auro Prior. Studia Joanni Bialostocki sexa genario Dicata, Warschau 1981, S. 719 - 128.

Art and Power. Europe under the dictators 1930 - 45, ed. by D. Britt, London 1996.

H. U. Asemissen/ G. Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Ateliergemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1994.

Aufbruch nach 1945, hrsg. von B. Roland, Mainz 1987.

Aufstieg und Fall der Moderne, Hrsg. R. Bothe/ Th. Föhl, Ostfildern 1999.

Aus Berlin emigriert. Werke Berliner Künstler, die nach 1933 Deutschland verlassen mußten, Hrsg. Berlinische Galerie, Berlin 1983.

K. Backes, Hitler und die Bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.

O. Bättschmann, Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert, in: Bildnisse, hrsg. von W. Schlink, Freiburg 1997, S. 263 - 307.

- **E. Barlach**, Die Briefe, Bd. II 1925-1938, hrsg. von F. Droß, München 1969.

St. Barron, Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland, München 1992.

Dies. (Hrsg.), Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 - 1945, München 1997.

Dies., German Expressionist Sculpture, Chicago/ London 1983.

P. Barth, Conrad Felixmüller. Dresdner Jahre 1919 - 1933, Düsseldorf 1987.

Heinz Battke. Zeichnungen der letzten Jahre, Kaiserslautern 1956.

R. Bauer et al. (Hrsg.), München - "Hauptstadt der Bewegung". Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus, München 1993.

R. Beck, Otto Dix 1891 - 1969. Zeit/ Leben/ Werk, Konstanz 1993.

Ders., Zu den Jahren nach 1933, in: Otto Dix, Hrsg. J.-K. Schmidt, Ostfildern 1999, S. 125 - 136.

M. Q. Beckmann, Mein Leben mit Max Beckmann, München/ Zürich 1983.

Max Beckmann, Briefe, Hrsg. K. Gallwitz/ U. M. Schneede/ St. v. Wiese, Bd. I: 1899 - 1925, München 1993, Bd. II: 1925 - 1937, München/ Zürich, 1994 u. Bd. III: 1937 - 1950, München/ Zürich 1996.

Max Beckmann, Retrospektive, Hrsg. C. Schulz-Hoffmann/ J. C. Weiss, München 1984.

Max Beckmann, Selbstbildnisse, hrsg. von U.M. Schneede und C. Schulz-Hoffmann, Stuttgart 1993.

P. Beckmann/ J. Schaffer (Hrsg.), Die Bibliothek Max Beckmanns, Worms 1992.

T. Benson, Raoul Hausmann and Berlin Dada, Ann Arbor 1987.

U. Berger (Hrsg.), Georg Kolbe. 1877 - 1947, München/ New York 1997.

Dies., Georg Kolbe - Leben und Werk, Berlin ²1994.

C. Bertsch, Das Ich ist unrettbar: Selbstbildnisse österreichischer Künstler zwischen beiden Weltkriegen, in: Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Hrsg. C. Bertsch/ M. Neuwirth, Salzburg/Wien 1993.

Bildzyklen - Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945, Hrsg. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987.

E. Billeter (Hrsg.), Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Bern 1985.

E. D. Bilsky, Art and Exile. Felix Nussbaum 1904 - 1944, AK Jewish Museum New York, New York 1985.

J. Blatter/ S. Milton, Art of the Holocaust, New York 1981.

E. Blume/ D. Scholz (Hrsg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925 - 1937, Köln 1999.

R. Bollmus, Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Zum Machtkampf in nationalsozialistischem Herrschaftssystem, Stuttgart 1970.

B. Bonus-Jeep, Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz, Boppard 1948.

A. Breker, Im Strahlungsfeld der Ereignisse, Preußisch-Oldendorf 1972.

H. Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.

Dies., Das Ende einer bürgerlichen Kunstinstitution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972.

G. Breuer/ I. Wagemann, Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat, 1884 - 1966, 2 Bde., Stuttgart 1991.

B. Brock/ A. Preiß, Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, München 1990.

X. Brooke, face to face. Three Centuries of Artists' Self-Portraiture, ed. by National Museums & Galleries on Merseyside (NMGM), 1994.

H.-J. Buderer, Entartete Kunst - Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937, Mannheim 1990.

Ders., Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, hrsg. von M. Fath, München/ New York 1994.

B. E. Buhlmann, Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987.

G. Busch, Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker, Frankfurt 1986.

G. Busch / M. Rudloff, Gerhard Marcks. Das plastische Werk, Frankfurt/Berlin/ Wien 1977.

M. Bushart, Ein Bildhauer zwischen den Stühlen. Gerhard Marcks in den dreißiger Jahren, in: W. Nerdinger (Hrsg.), Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993.

R. Buxbaum / P. Stähli (Hrsg.), Von einer Welt zu'r Andern, Köln 1990.

M. C. Cone, Artists under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution, Princeton 1992.

Fritz Cremer, Plastik und Grafik, Hrsg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Oberhausen 1980.

Fritz Cremer, Projekte - Studien - Resultate, AK Staatliche Museen zu Berlin u. Akademie der Künste der DDR, Berlin 1976.

J. Cüppers, Heinz Battke. Werkkatalog, Hamburg 1970.

V. Dahm, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer, in: VJHZ 34 (1986), H 1, S. 53 - 84.

M. Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt 1981.

M. Davidson, Kunst in Deutschland 1933 - 1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 1 Skulpturen, Tübingen 1988, Bd. 2/ 2 Malerei, Tübingen 1991.

Der Maler Peter Weiss. Bilder - Zeichnungen - Collagen - Filme, Hrsg. Museum Bochum, Berlin 1982.

Des Peintres au Camp des Milles. Septembre 1939 - été 1941, ed. par la Galerie d'Art Espace 13, Aix-en-Provence 1997.

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Hrsg. E. Gillen, Frankfurt 1997.

Die dreißiger Jahre - Schauplatz Deutschland, Hrsg. Haus der Kunst München, Köln 1977.

Die uns verließen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung, Wien 1980.

Otto Dix. Handzeichnungen, Hrsg. O. Conzelmann, Hannover 1968.

Otto Dix. Landschaften 1933 - 1945, „Wie soll man da entscheiden, wo das Alte aufhört und das Neue beginnt“, Hrsg. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen u. Otto Dix-Stiftung Vaduz, Schaffhausen 1995.

Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991, hrsg. von Q. Herzogenrath und J.-K. Schmidt, Stuttgart 1991.

H. Doering, Gerhard Marcks - Werke und Ausstellungen 1933 bis 1945, Magisterarbeit Heidelberg 1990.

J. Doppelstein, Ernst Barlach. Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller 1870 - 1938, Leipzig 1995.

K. Drenker-Nagels, Carlo Mense. Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, Köln 1993.

Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764 - 1989], Hrsg. HfBK Dresden, Dresden 1990.

G. Dünkel, Die Liquidierung der Kunst. Zum 50. Jahrestag der Ausstellung "Entartete Kunst", in: Tendenzen 157 (1987), S.44 - 53.

J. A. v. Dyke, Von „Revolution“ zu „Dämonen“. Franz Radziwill im Dritten Reich, in: G. Morsch, Konzentrationslager Oranienburg, Oranienburg 1994.

Ders., Franz Radziwill im Kampf um die Kunst, in: Blume/ Scholz (Hrsg.), Überbrückt, Köln 1999, S. 179 - 190.

Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, hrsg. von P. Kaiser/ K.-S. Rehberg, Dresden 1999.

A. Engelbert/ S. Hiekisch, Die Zauberwelt des Kindes und die Wunschwelt des Künstlers. Überlegungen zu Peter Weiss' bildnerischem Werk, in: Tendenzen 131 (1980), S. 42 - 47.

Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960, AK hrsg. von M. Bushart/ B. Nicolai/ W. Schuster, Berlin 1985.

Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, hrsg. vom Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Klagenfurt 1984.

B. Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus. Urkundensammlung des 'Deutschen Kunstberichtes' aus den Jahren 1927 - 1933, Karlsruhe 1938.

Ernesto de Fiori. Uma Retrospectiva, pintura, desenho e escultura, hrsg. von der Pinacoteca do Estado Sao Paulo, Sao Paulo 1997.

A. Firmenich / R. W. Schulze, Franz Radziwill. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995.

- L. Fischer**, George Grosz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1976.
- L. Fischer**, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981.
- C. Fischer-Defoy** (Hrsg.), Die Kunst ist frei - Alles Nähere bestimmt das Gesetz. Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, Bd. 6, Berlin 1985.
- Dies.**, Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen Berlin, Berlin 1988.
- M. K. Flavell**, George Grosz. A Biography, New Haven/ London 1988.
- A. Franzke**, Max Beckmann. Skulpturen, München/ Zürich 1987.
- St. Frey/ J. Helfenstein** (Hrsg.), Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr, Stuttgart 1990.
- G. Fritsch** (Hrsg.), Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung, Berlin 1995.
- E. Frommhold**, Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945, Dresden/ Frankfurt 1968.
- Ders.**, Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945, in: Stil und Gesellschaft, Hrsg. F. Möbius, Dresden 1984, S. 253-278.
- C. Frowein**, Bildende Künstler im Exil in Großbritannien, Diss. Frankfurt 1985.
- K. Gabler**, Erich Heckel. Zeichnungen und Aquarelle, Stuttgart/ Zürich 1983.
- Ders.**, Erich Heckel und sein Kreis, Stuttgart/ Zürich 1983.
- K. Gallwitz (Hrsg.)**, Max Beckmann. Frankfurt 1915 - 1933, Frankfurt 1983.
- A. Gausmann**, Deutschsprachige bildende Künstler im Internierungs- und Deportationslager Les Milles 1939 - 1942, Paderborn 1997.
- C. Geyer**, Wie Wilhelm Geyer die Folgen der Studentenrevolte der Geschwister Scholl auf wunderbare Weise überstanden hat, in: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte, Bd. 7 (1988), S. 191 - 216.
- D. Gleisberg**, Conrad Felixmüller. Leben und Werk, Dresden 1982.
- L. Glozer**, Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981.
- E. Göpel** (Hrsg.), Max Beckmann. Tagebücher 1940 - 1950, München/ Wien 1979.

- E. und B. Göpel**, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, 2 Bde., Bern 1976.
- H. Goettl/ W. Hartmann/ M. Schwarz** (Hrsg.), Karl Hubbuch 1891 - 1979, München 1981.
- D. Golücke**, Bernhard Hoetger. Bildhauer - Maler - Baukünstler - Designer, Dortmund 1984.
- W. Grape**, Willi Müller-Hufschmid - antifaschistische Kunst, in: Tendenzen 129 (1980), S. 48 - 54.
- Grauzonen - Farbwelten**. Kunst und Zeitbilder 1945 - 1955, Hrsg. B. Schulz (AK NGBK), Berlin 1983.
- R. Grimm / J. Hermand** (Hrsg.), Exil und innere Emigration, Frankfurt 1972.
- G. Grosz**, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Autobiographie, Reinbek ²1983.
- G. Grosz**, Teurer Makkaroni! Briefe an Mark Neven DuMont 1922 - 1959, Hrsg. Karl Riha, Berlin 1992.
- H. Grundig**, Der Weg von Eugen Hoffmann, in: Bildende Kunst, Heft 6 (1955), S. 423 - 425.
- Ders.**, Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Berlin ¹⁴1986.
- L. Grundig**, Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens, Berlin 1978.
- W. Grzimek**, Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben, Schulen, Wirkungen, München 1969.
- Kurt Günther 1893 - 1955**, hrsg. von der Kunstgalerie Gera, Altenburg 1993.
- H. Guratzsch**, Käthe Kollwitz, Druckgraphik/ Handzeichnungen/ Plastik, Stuttgart 1990.
- W. Haftmann**, Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986.
- A. Hagenlochner**, Otto Dix. Bestandskatalog. Zeichnungen Pastelle Aquarelle Kartons und Druckgraphik der Jahre 1912 - 1969 aus der Stiftung W. Groz, Albstadt ²1985.
- J. Hammer**, Das szenisch gebundene Selbstporträt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Bildende Kunst H 11 (1968), S. 583 - 588.
- J. Harten/ H.-W. Schmidt/ M. L. Syring** (Hrsg.), "Die Axt hat geblüht...". Europäische Konflikte der dreißiger Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, AK Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1987.

R. Hartleb, Karl Hofer, Leipzig 1984.

Dies. (Hrsg.), George Grosz. Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus. Leipzig/Weimar 1988.

G. Heider, Max Lingner, Leipzig 1979.

A. Heesemann-Wilson, Christian Schad. Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945, (Diss.) Göttingen 1978.

H. Heinz, Curt Querner, Dresden 1968.

M. Heinz/ A. Burger, Georg Muche - Leise sagen, Düsseldorf 1986.

G. H. Herzog (Hrsg.), Conrad Felixmüller. Legenden 1912 - 1976, Tübingen 1977.

H. Hess, George Grosz, New Haven/ London 1985.

J. Heusinger von Waldegg, Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918 - 1933, Bonn 1976.

C. Hille, Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Berlin 1994.

R. Hiepe, Als Zeichner muß ich der Faden sein, der durch die Nadel geht. Richard Ziegler, dem unbekannten Klassiker unserer Kunst, in: Tendenzen 129 (1980), S. 55 - 58.

B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974.

J. P. Hodin, Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit, Darmstadt 1973.

Ders., Oskar Kokoschka. The Artist and his time, New York 1966.

Hannah Höch, Eine Lebenscollage, Bd. II 1921 - 1945, 1. u. 2. Abteilung, Hrsg. Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie, Architektur, Berlin 1995.

Hannah Höch 1889 - 1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, Hrsg. Berlinische Galerie, Berlin 1989.

Hannah Höch Gotha 1889 - 1978 Berlin, Hrsg. Museen der Stadt Gotha, Gotha 1993.

Bernhard Hoetger, Bildwerke 1902 - 1936, Hrsg. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1994.

B. Hofer, Das plastische Selbstporträt im 20. Jahrhundert, Magisterarbeit der Universität Heidelberg bei Prof. Dr. D. Schubert, 1988.

Karl Hofer 1878-1955, Hrsg. Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1978.

Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt!, Hrsg. C. Fischer-Defoy, Berlin 1995.

Karl Hofer, Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden, hrsg. von A. Hüneke, Leipzig/ Weimar 1991.

Eugen Hoffmann 1892 - 1955, Hrsg. Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR, Dresden 1985.

H. Hoffmann/ H. Klotz (Hrsg.), Die Kultur unseres Jahrhunderts, Bd. 3, 1933-1945, Düsseldorf/ Wien / New York/ Moskau 1991.

K.L. Hofmann/ C. Präger/ B. Bessel, Otto Pankok. Zeichnungen, Grafik, Plastik, Berlin 1982.

A. Hofmann, Erich Heckel. Jahre am Bodensee 1944 - 1970, Friedrichshafen 1994.

Dies., Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, Konstanz 1989.

S. Holsten, Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Karlsruhe 1990.

Ders., Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Hamburg 1978.

C. Hopfengart, Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling, Mainz 1989.

Karl Hubbuch, Retrospektive, Hrsg. Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie, Stuttgart 1993.

H. Hübner, Helen Ernst. Versuch eines Lebensabrisses, in: Bildende Kunst H 11 (1987), S. 502 - 505.

J. Hülsewig-Johnen, Reflexion zu den Selbstbildnissen von Käthe Kollwitz, in: J. Hülsewig-Johnen (Hrsg.), Käthe Kollwitz: Das Bild der Frau, Bielefeld 1999, S. 9-17.

Dies., Oskar Kokoschka. Emigrantenleben Prag und London 1934 - 1953, Bielefeld 1994.

A. Hüneke, Die faschistische Aktion "Entartete Kunst" 1937 in Halle, Leipzig 1987.

Ders., Angriff auf die Kunst - der faschistische Bildersturm vor 50 Jahren, Kunstsammlungen Weimar, Weimar 1988.

Ders., Bilanzen der 'Verwertung' der 'Entarteten Kunst', in: Blume/ Scholz (Hrsg.), Überbrückt, Köln 1999, S. 265 - 274.

W. Hütt (Hrsg.), Hintergrund. Mit den Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagraphen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900 - 1933, Berlin 1990.

Ders., Otto Nagel, Berlin 1980.

Inszenierung der Macht, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NMGB), Berlin 1987.

A. Janda, Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais unter den Linden 1918 - 1945, Hrsg. NGBK u. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1988.

C. M. Joachimides/ N. Rosenthal/ W. Schmied (Hrsg.), Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, München 1986.

P. Junk/ W. Zimmer, Felix Nussbaum. Leben und Werk, Köln/ Bramsche 1982.

Joachim Karsch, Skulpturen/ Zeichnungen/ Graphik, AK Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg (Museum der Stadt Regensburg, Mannheimer Kunsthalle), Duisburg 1968.

Joachim Karsch, Plastik/ Zeichnungen aus der Zeit 1916 - 1943, AK des Historischen Museums der Stadt Heilbronn, Heilbronn 1978.

J. Kinneir (Hrsg.), The artist by himself. Self-portrait drawings from youth to old age, London/ Toronto/ Sydney/ NewYork 1980.

F. Klee (Hrsg.), Paul Klee - Briefe an die Familie 1893-1940, Bd. 2: 1907-1940, Köln 1979.

E. Knauf, Die nackte Wahrheit - Otto Dix und Kurt Günther, in: Empörung und Gestaltung, Berlin 1928.

H. Knust (Hrsg.), George Grosz. Briefe 1913 - 1959, Reinbek /H 1979.

G. Koller, Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des NS, AK Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1985.

Käthe Kollwitz, Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, AK Hrsg. Kunstkreis Südliche Bergstraße-Kraichgau, Wiesloch 1995.

Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, hrsg. von J. Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989.

Käthe Kollwitz, Briefe der Freundschaft und Begegnungen, hrsg. von Hans Kollwitz, München 1966.

Käthe Kollwitz, Handzeichnungen, AK Kollwitz-Sammlung Köln, Bergisch Gladbach 1985.

Käthe Kollwitz, Zeichnung Grafik Plastik. Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, hrsg. von M. Fritsch, Leipzig 1999.

I. Kershaw, Hitler. 1889 - 1936: Hubris, London 1998, Stuttgart 1998.

C. Kramer, Käthe Kollwitz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1981.

Dies., Barlach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1984.

G. Kreis, 'Entartete' Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939, Basel 1990.

U. Krempel (Hrsg.), Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918 - 1945, Düsseldorf 1985.

C.-D. Krohn et al. (Hrsg.), Künste im Exil, Exilforschung - Ein internationales Jahrbuch, Bd.10, München 1992.

Ders. et al. (Hrsg.), Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 - 1945, Exilforschung - Ein internationales Jahrbuch, Bd. 12, München 1994.

Künstler sehen sich selbst, Graphische Selbstbildnisse unseres Jahrhunderts, Hrsg. Städtisches Museum Braunschweig, Braunschweig 1976.

Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Hrsg. Verband Bildender Künstler Württemberg, Stuttgart 1987.

Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945, Hrsg. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1986.

Kunst in Karlsruhe 1900 - 1950, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1981.

St. Lackner, Ich erinnere mich gut an Max Beckmann, Mainz 1967.

B. Lepper, Verboten Verfolgt. Kunstdiktatur im 3. Reich, AK Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1983.

Max Liebermann. Jahrhundertwende, hrsg. von A. Wesenberg, Berlin 1997.

Max Lingner 1888 - 1959, Gemälde-Zeichnungen-Pressesgraphik, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie u. Akademie der Künste der DDR, Rostock 1988.

Max Lingner, Gurs. Bericht und Aufruf. Zeichnungen aus einem französischen Internierungslager 1941, hrsg. von G. Strauss, Frankfurt 1982.

F. Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1989.

B. Lülff, Die Plastik im Realismus der Zwanziger Jahre (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 6), Münster/ Hamburg 1993.

A. Lütgens, „Nur ein paar Augen sein...“. Jeanne Mammen - Eine Künstlerin in ihrer Zeit, Berlin 1991.

M. A. v. Lüttichau, 'Verrückt um jeden Preis'. Die Pathologisierung der Moderne von Schultze-Naumburg bis zum Ausstellungsführer 'Entartete Kunst', in: R. Buxbaum/ P. Stähli (Hrsg.), Von einer Welt zu'r Andern. Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990, S. 125 - 142.

M. P. Maass, Das Apokalyptische in der modernen Kunst. Endzeit oder Neuzeit, München 1965.

H. H. Maaß-Radziwill, Franz Radziwill im „Dritten Reich“. Der andere Widerstand, Bd. I: Maler zwischen den Weltkriegen. „Der einfache Franz Radziwill aus Dangast“, Bremen 1995.

R. März, Künstlerische Vorahnung und Realität des Weltkrieges. Apokalyptische Visionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Bildende Kunst 8 (1983), S. 401 - 405.

Leo Maillet. Retrospektive, Hrsg. Museo d' Arte Mendiriso, Mendiriso 1989.

Jeanne Mammen 1890 - 1976, Monographie und Werkverzeichnis, hrsg. von J. Merkert, Köln 1997.

Gerhard Marcks 1889 - 1981, Briefe und Werke, ausgewählt und bearbeitet von U. Frenzel, München 1988.

E. Maurer, Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945, Berlin 1995.

Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945 - 1955), Hrsg. M. Fath et al., Ostfildern 1998.

U. Merkel, Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland, Berlin 1995.

Dies., Selbstbildnisse badischer Künstler. Anmerkungen zum staatlichen Porträtwettbewerb und zur Ausstellung von 1930, in: Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, hrsg. von J. Dresch u. W. Rößling, Karlsruhe 1993, S. 175 - 189.

R. Merker, Die Bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie/ Kulturpolitik/ Kulturproduktion, Köln 1983.

S. Milton, Is there an Exile Art or only Exile Artists?, in: Exil. Literatur und die Künste nach 1933, hrsg. von A. Stephan, Bonn 1990, S. 83 - 89.

M. M. Moeller (Hrsg.), Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, München 1999.

J. Moulin, Les artistes de la Nouvelle Objectivité ou l'autoportrait vériste, in: dies., L'autoportrait au XX^e siècle, Paris 1999.

Dies., Beckmann ou l'autoportrait d'un philosophe, in: L'autoportrait au XX^e siècle, Paris 1999.

Georg Muche. Sturm, Bauhaus, Spätwerk, Katalogbuch hrsg. zum 100. Geburtstag des Künstlers von der ATLANTA AG, Bad Homburg v. d. Höhe, Tübingen 1995.

Georg Muche, Das malerische Werk 1928 - 1982, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin 1983.

Willi Müller-Hufschmid. Hinter die Dinge sehen wollen ..., Gemälde und Zeichnungen, AK Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 1999.

R. Mueller-Mehlis, Die Kunst im Dritten Reich, München 1976.

Ch. Mürner, Gebrandmarkte Gesichter. „Entartete Kunst“ - Die Denunzierung der Bilder von psychisch Kranken, Behinderten und Künstlern, Herzogenrath 1997.

Museum der Gegenwart - Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937, Düsseldorf 1987.

Otto Nagel 1894-1967, Gemälde-Pastelle-Zeichnungen, AK der Nationalgalerie-Staatliche Museen zu Berlin, Hrsg. Akademie der Künste der DDR, Berlin 1984.

Otto Nagel 1894-1967, AK Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Oberhausen 1987.

Otto Nagel, Leben und Werk, Selbstbiographie, Berlin 1952.

O. Nagel (Hrsg.), Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz ²1980.

I. Nedo, Wilhelm Schnarrenberger 1892 - 1966, Diss. Tübingen 1982.

W. Nerdinger, Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993.

A. Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.

Felix Nussbaum, Verfemte Kunst. Exilkunst. Widerstandskunst, Hrsg. Kulturgeschichtliches Museum u. Museums & Kunstverein Osnabrück, Bramsche ³1995.

F. V. O'Connor, The psychodynamics of the Frontal Self-Portrait, in: Psychoanalytic Perspectives on Art, ed. by M. Mathews Gedo, New Jersey/ London 1985, S. 169 - 221.

A. C. Oellers, Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst, in: Kritische Berichte 6 (1978), S. 42 - 54.

H. Olbrich (Hrsg.), Geschichte der deutschen Kunst 1918 - 1945, Leipzig 1990.

C. Overbeck, Otto Pankok. Maler, Graphiker, Bildhauer, Düsseldorf 1995.

S. Paas, Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz 1933-1945, Hemsbach 1983.

G. Palmstierna-Weiss/ J. Schutte (Hrsg.), Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt 1991.

Otto Pankok 1893-1966, Retrospektive zum 100. Geburtstag, hrsg. von B. Mensch/ K. Stempel u. der Otto-Pankok-Gesellschaft, Oberhausen 1993.

M. Papenbrock, „Entartete Kunst“ - Exilkunst - Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945, Weimar 1996.

S. Partsch, Paul Klee 1879-1940, Köln 1993.

Max Pechstein, Sein malerisches Werk, Hrsg. M. Moeller, München 1996.

O. Peters, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998.

Ders., Rudolf Schlichters 'Blinde Macht'. Zur Genese einer Bildfindung 1932 - 1936, in: Blume/ Scholz (Hrsg.), Überbrückt, Köln 1999, S. 168 - 178.

J. Petsch, Kunst im Dritten Reich, Köln 1983.

E. Piper, Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik, München/Zürich 1983.

H. Platschek, Über die Dummheit in der Malerei, Frankfurt 1984.

E. Prelinger (Hrsg.), Käthe Kollwitz. Handzeichnungen, Druckgraphik, Skulpturen, München/ Paris/ London 1993.

Curt Querner, Werkverzeichnis: Gemälde/ Aquarelle/ Zeichnungen/ Skizzenbücher, hrsg. von M. Schmidt, Berlin 1984.

H.-J. Raupp, Selbstbildnisse und Künstlerporträts - ihre Funktion und Bedeutung, in: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, AK Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, S. 7 - 35.

Anton Räderscheidt, Hrsg. W. Schäfke/ M. Euler-Schmidt, Köln 1993.

C. Rathke, Conrad Felixmüller. Gemälde/ Aquarelle/ Zeichnungen/ Druckgraphik/ Skulpturen, Neumünster 1990.

M. Raumschüssel/ H. Protzmann, Eugen Hoffmann - Plastik, Aquarelle, Zeichnungen, Dresden 1974.

Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939, hrsg. von G. Metken, München 1981.

Realistische Kunst der 20er Jahre in Karlsruhe, hrsg. vom Bezirksverband Bildender Künstler in Karlsruhe, Karlsruhe 1980.

St. Reimertz, Max Beckmann, Reinbek 1995.

B. Reinhardt, Reinhold Nägele - Werkverzeichnis, Stuttgart 1984.

L. Richard, Deutscher Faschismus und Kultur, München 1982.

Ders., L'Art et la Guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale, Paris 1995.

I. K. Rigby, Karl Hofer, New York/ London 1976.

W. Röbling (Hrsg.), Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930-1945, Karlsruhe 1981.

H. Rogge, Richard Ziegler. Bilderwelt. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Stuttgart 1991.

H. Rogge/ C. Elsässer, Richard Ziegler. Bilderbogen, Pforzheim 1991.

F. Roh, Der Maler Kurt Günther, Berlin 1928.

A. Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, München ¹²1933.

H. Roussel, Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund, in: Exilforschung, Bd. 2 (1984), S. 173 - 211.

U. Rüdiger (Hrsg.), Otto Dix. Gemälde, Zeichnung, Druckgrafik, München 1997.

M. Rüger (Hrsg.), Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre, Dresden 1990.

B. RÜTH/ A. ZOLLER (Hrsg.), Kunst der Neuen Sachlichkeit in Schwaben, 2 Bde., Rottweil 1992.

Christian Schad 1894 - 1982, AK Kunsthaus Zürich, Köln 1997.

W. Scheel/ K. Bering (Hrsg.), Umbrüche. Maler einer verschollenen Generation, Berlin 1998.

J. Schilling, Karl Hofer, Unna 1991.

P. Schirmbeck, Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit, Marburg 1984.

P. Schirmbeck, Zur Industrie- und Arbeiterdarstellung in der NS-Kunst. Typische Merkmale, Unterdrückung und Weiterführung von Traditionen, in: B. Hinz et al. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S. 61 - 74.

- **Rudolf Schlichter**, Gemälde - Aquarelle - Zeichnungen, hrsg. von G. Adriani, München 1997.

Rudolf Schlichter, Die Verteidigung des Panoptikums. Autobiographische, zeit- und kunstkritische Schriften sowie Briefe 1930 - 1955, hrsg. von D. Heiße, Berlin 1995.

Rudolf Schlichter, Das Abenteuer der Kunst und andere Texte, hrsg. von D. Heiße, München 1998.

B. Schmalhausen, „Ich bin doch nur ein Maler“. Max und Martha Liebermann im Dritten Reich, Hildesheim/ Zürich/ New York 1994.

D. Schmidt, Fritz Cremer, Dresden ²1973.

Ders., "Ich war - Ich bin - Ich werde sein". Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968.

Ders., In letzter Stunde. Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. II, 1933 -1945, Dresden 1964.

Ders., Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin ²1983.

Wilhelm Schnarrenberger (1892 - 1966), Malerei zwischen Poesie und Prosa, Hrsg. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1993.

U. M. Schneede, Käthe Kollwitz. Das zeichnerische Werk, München 1981.

Ders., Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919 - 1933, Stuttgart 1971.

R. Schnell (Hrsg.), Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Stuttgart 1978.

Georg Scholz 1890 - 1945. Malerei/ Zeichnung/ Druckgraphik, hrsg. von H-D. Mück, Stuttgart 1991.

Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst, hrsg. vom Badischen Kunstverein, Karlsruhe 1975.

Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg, hrsg. von W. Hofmann, Köln 1987.

D. Schubert, Otto Dix mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1996.

Ders., „Ich habe Landschaften gemalt - das war doch Emigration“. Zur Lage von Otto Dix und zur politischen Metaphorik in seinem Schaffen 1933 - 1937, in: **Dix zum 100. Geburtstag** 1891-1991, hrsg. von Q. Herzogenrath und J.-K. Schmidt, Stuttgart 1991, S. 273 - 282.

Ders., „Jetzt wohin?“. Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern (Beiträge zur Geschichtskultur, hrsg. von J. Rüsen, Bd. 17), Köln/ Weimar/ Wien 1999.

I. Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991.

W. Schürle (Hrsg.), Wilhelm Geyer 1900 - 1968. Die letzten Jahre, Ulm 1998.

P.-K. Schuster (Hrsg.), George Grosz. Berlin - New York, Berlin 1994.

Ders. (Hrsg.), Nationalsozialistische und entartete Kunst. Die Kunststadt München 1937, vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage München 1998.

J. Schwarz (Hrsg.), Helen Ernst 1904-1948; Berlin- Amsterdam-Ravensbrück. Stationen einer antifaschistischen Künstlerin, Berlin 1994.

Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung. Graphik aus der Sammlung Rieth, AK Universität Tübingen, hrsg. von G. Brinkhus, Tübingen 1989.

J. Semrau (Hrsg.), Durchs dunkle Deutschland, Gerhard Marcks - Briefwechsel 1933 bis 1980, Leipzig 1995.

S. Simpson, Eugen Hoffmann: „Dank an die Rote Armee“, in: Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, hrsg. von P. Kaiser/ K.-S. Rehberg, Dresden 1999, S. 477 - 488.

Skulptur und Macht, Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, AK Akademie der Künste Berlin, Berlin 1983.

A. Speer, Spandauer Tagebücher, Frankfurt/ Berlin/ Wien 1975.

R. Spieler, Max Beckmann 1884-1950. Der weg zum Mythos, Köln 1994.

Kommentar: Seite: 140
genausowenig sind derart
rigorose Eingriffe auf den
kulturellen Bereich für Spa
unter Franco zu konstatier
G. Bussmann in: Joachim
S.110.

H. Spielmann (Hrsg.), Felixmüller. Monographie, Werkverzeichnis, Köln 1996.

Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1989.

E. Steingräber (Hrsg.), Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.

W. Stockfisch, Figuren des Schmerzes. Zum Spätwerk Georg Kolbes, in: Bildende Kunst H 8 (1982), S. 396 - 399.

H. A. Strauss / W. Röder, International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933 - 1945, Vol. II : The Arts, Sciences and Literature, München/New York/ London/ Paris 1983.

J. Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur, Bd. 2, Baden 1994.

V. Tafel, „Ich lasse mir nicht vorschreiben, wie ich zu malen habe“, in: Art 10 (1984), S. 84 - 89.

S. Thesing, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nürnberg 1990.

J. Thimme/ Ch. Riedel, Willi Müller-Hufschmid 1890 - 1966, Bretten 1990.

O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978.

Testamente. Biblische Themen in der Kunst des Expressiven Realismus, AK Thüringer Museum zu Eisenach, hrsg. vom Kulturstadtrat der Stadt Eisenach, Erfurt 1996.

E. Tietze-Conrat, Georg Ehrlich, London 1956.

M. v. Tiesenhausen, Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987.

L. Tittel (Hrsg.), Otto Dix. Friedrichshafener Sammlung, Friedrichshafen 1992.

Träume vom Frieden - Begrabene Hoffnungen, AK Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1982.

E. Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971.

C. Tümpel (Hrsg.), Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Königstein 1992.

Verfemt - Vergessen - Wiederentdeckt, Hrsg. R. Jessewitsch/ G. Schneider, Köln 1999.

B. Vierneisel, Ernesto de Fiori. Das plastische Werk 1911 - 1936, Berlin 1992.

Dies., Fritz Koelle - „Der Gestalter des deutschen Berg- und Hüttenarbeiters“, in: G. Feist et al. (Hrsg.), Kunstdokumentation SBZ/ DDR 1945 - 1990, Köln 1996, S. 191 - 201.

M. Vishny, Paul Klees Self-Images, in: Psychoanalytic Perspectives on Art, Vol. 1, New Jersey 1985, S. 133 - 168.

P. Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965.

K. Voigt, Zuflucht auf Widerruf. Exil in Italien 1933 - 1945, Bd. 1, Stuttgart 1989.

Von der Dada-Messe zum Bildersturm. Dix und Berlin, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin ²1992.

Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892 - 1966), Stuttgart 1992.

W. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

D. Walden-Awodu, 'Geburt' und 'Tod'. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks, Worms 1995.

M. Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973.

Was vom Leben übrig bleibt sind Bilder und Geschichten. Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Hrsg. H. Simon, Berlin 1997.

St. Weidemann, Georg Kolbe. Arbeit und Öffentlichkeit in den 30er und 40er Jahren, 2 Bde., Magisterarbeit bei Prof. Dr. Schubert, Heidelberg 1991.

O. Westheider, Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995.

P. Westheim, Kunstkritik aus dem Exil, hrsg. von T. Frank, Hanau 1985.

Widerstand. Denkbilder für die Zukunft, Hrsg. C. Schulz-Hoffmann, Ostfildern 1994.

Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus, Hrsg. Badischer Kunstverein, Karlsruhe/ Berlin 1980.

St. v. Wiese (Hrsg.), Gert Wollheim 1894 - 1974, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1993.

U. Wiesner, Max Beckmann, Aquarelle und Zeichnungen, Bielefeld 1977.

J. E. Willett, Explosion der Mitte, München 1981.

Ders., Die Künste in der Emigration, in: Exil in Großbritannien, hrsg. von G. Hirschfeld, Stuttgart 1983, S. 183 - 204.

W. Willrich, Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art, München/ Berlin 1937.

G. Wirth, Verbotene Kunst 1933-1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten, Stuttgart 1987.

K. Wolbert, Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.

J. Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd. 3: Die Bildenden Künste, Frankfurt 1989.

F. Zdenek (Hrsg.), Erich Heckel 1883 - 1970, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, München 1983.

L. Zerull, Felix Nussbaum, Hannover 1998.

R. Zimmermann, Expressiver Realismus. Malerei einer verschollenen Generation, überarbeitete Neuauflage, München ²1994.

R. Zimmermann, Wilhelm Geyer. Leben und Werk des Malers, Berlin 1971.

C. Zuschlag, "Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

Ders., Die Ausstellung 'Kulturbolschewistische Bilder' in Mannheim 1933 - Inszenierung und Presseberichterstattung, in: E. Blume/ D. Scholz, Köln 1999, S. 224-236.

Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945 - 1951, hrsg. von E. Gillen/ D. Schmidt, Berlin 1989.

Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933 - 1945, Hrsg. Akademie der Künste, Berlin 1980.

Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45, Hrsg. Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980.